CONSERVATORIO L. CHERUBINI

DI FIRENZE

Diploma Accademico di I Livello in Chitarra

Prof. Francesco Cuoghi

Corso di

Improvvisazione allo strumento

CHITARRA

Dispensa per uso interno della Scuola di chitarra

Firenze

a.a.2018-2019

Sommario

Prefazione ..... - 5 -

Area n.1: OTTOCENTO ..... - 7 -

Ferdinando Carulli ..... - 7 -
Méthode complete op. 27 ..... - 7 -
L'Harmonia appliquée a la Guitare ..... - 11 -
Improvisations Musicales op.265 ..... - 14 -

Mauro Giuliani ..... - 17 -
La Cadenza ..... - 18 -

Dionisio Aguado ..... - 20 -
Preludios ..... - 22 -

Johann Kaspar Mertz ..... - 24 -

Esempi ..... - 27 -
Cadenze ..... - 27 -
Preludi ..... - 29 -
Improvvisazione su temi ..... - 30 -

Bibligrafia ..... - 33 -

Area n.2: FLAMENCO ..... - 34 -

Trinidad Huerta ..... - 34 -

Julian Arcas ..... - 35 -

Francisco Tárrega ..... - 36 -

Manuel de Falla ..... - 37 -

Joaquin Turina ..... - 38 -

Joaquin Rodrigo ..... - 39 -

Improvvisazione nel flamenco ..... - 41 -
- FANDANGOS: ..... - 43 -
- TANGOS: ..... - 43 -
- SOLEARES ..... - 44 -
- SIGUIRYAS ..... - 45 -
- COMPAS AUTOCTONO ..... - 46 -

Federico García Lorca ..... - 46 -

Esempi ..... - 48 -
Seguiryia ..... - 48 -
Guajira ..... - 54 -

Note di etnomusicologia ..... - 58 -

Bibliografia ..... - 59 -

Discografia ..... - 59 -

Area n. 3: JAZZ ..... - 60 -

Improvvisazione ..... - 64 -

Organologia chitarra jazz ..... - 64 -

LETTERATURA CHITARRISTICA CON RIFERIMENTI AL JAZZ ..... - 65 -
Toru Takemitsu: Summertime ..... - 65 -
Dusan Bogdanović: Jazz Sonata ..... - 65 -

A.Dumond: Blues de Vache ..... - 66 -
REALBOOK E ARRANGIAMENTO ..... - 67 -
Charlie Christian ..... - 70 -
Esercizi ..... - 71 -
Tecniche ritmiche ..... - 71 -
Tecniche modali ..... - 71 -
Le scale blues ..... - 72 -
Bibliografia ..... - 74 -
Discografia ..... - 74 -
Area n. 4: MUSICA CONTEMPORANEA ..... *- 75 -*
Dalla musica atonale alla musica dodecafonica ..... - 76 -
La notazione musicale ..... - 78 -
John Cage ..... - 79 -
La chitarra nell'improvvisazione della 'musica contemporanea' ..... - 80 -
LETTERATURA CHITARRISTICA CON IMPROVVISAZIONE CONTROLLATA ..... - 80 -
Mauricio Kagel: Sonant (1960/…) ..... - 80 -
Leo Brouwer: *La Espiral eterna* (1971) ..... - 82 -
Bruno Maderna: *Y despues* (1971) ..... - 83 -
Esercizi ..... - 85 -
2) Grafismo musicale ..... - 85 -
Free improvisation ..... - 87 -
Bibliografia ..... - 87 -
Area n.5: INTERMEDIALITA' ..... *- 88 -*
Improvvisazione con elettronica e multimedia ..... - 88 -
Live electronics ..... - 89 -
MaxMSP e l'interattività con strumenti tradizionali ..... - 97 -
Improvvisazione su video ..... - 98 -
Improvvisare nel film muto ..... - 98 -
Videoarte e improvvisazione ..... - 100 -
Esercizi ..... - 100 -
Live video ..... - 101 -
Estensioni della ricerca: l'improvvisazione su testo poetico ..... - 103 -
Testo e musica nel Novecento ..... - 104 -
Testo musica e chitarra: il caso di Mario Castelnuovo Tedesco ..... - 105 -
Edoardo Sanguineti e la musica ..... - 106 -
Bibliografia ..... - 107 -
Discografia: ..... - 107 -
APPENDICE I ..... *- 107 -*
La tastiera chitarristica ..... - 107 -
Il caso di Federico Moretti ..... - 109 -
La modulazione ..... - 115 -
Accordo in comune ..... - 116 -
Cromatismo ..... - 117 -

Enarmonia ..... - 117 -
Transizione ..... - 117 -
APPENDICE III ..... ***- 117 -***
Modalità ..... **- 117 -**
APPENDICE IV ..... ***- 118 -***
Il caso Nicola Matteis ..... **- 121 -**
APPENDICE V ..... ***- 124 -***

Prefazione

"Improvvisazione allo strumento" è una delle nuove discipline per lo studio di uno strumento musicale in Conservatorio. Inserita nella rosa delle materie del Settore disciplinare di appartenenza, in applicazione al D.M. 90/2009, fa parte dell'intero impianto dell'offerta formativa.
Si tratta di una importante conquista, oggi estremamente necessaria per le connessioni con altre conoscenze musicali e per riprendere un filo conduttore con le origini, dove l'improvvisazione aveva un ruolo e una sua autonomia. Non ultimo il legame con la composizione e la creazione musicale, implicito nell'improvvisazione, ridefinendo la nuova figura dell'esecutore/interprete.

La dispensa è stata concepita necessariamente sulla chitarra e sulle sue identità. Eliminata la parte Rinascimentale e Barocca, per ragioni organologiche e di valutazione didattica – la chitarra rinascimentale e la chitarra barocca hanno tipologie profondamente diverse dallo strumento esacorde e ambedue sono strumenti studiati nel corso di Liuto - lo studio è dedicato all'Ottocento e al Novecento. E proprio attraverso lo sguardo alla storia di questi due secoli che nascono le cinque aree - *Ottocento, Flamenco, Jazz, Musica contemporanea, Intermedia* - concepite in modo autonomo e collegate alle modalità idiomatiche della chitarra.

Punto di riferimento: l'interdisciplinarietà, ma con le dovute precauzioni. Una di queste è l'attenzione alla centralità dello studio sullo strumento: l'improvvisazione alla chitarra, con le sue tipologie e le sue caratteristiche, rimane centrale in tutte le aree di studio. Il repertorio e la letteratura chitarristica sono continuamente riprese e rimesse in gioco attraverso la mediazione dell'improvvisazione. Così nell'ambito del *Flamenco* vedremo l'improvvisazione attraverso la finestra della chitarra, con le sue tipologie e le sue accordature che rimandano continuamente alla modalità. Oppure, nell'ambito dell'*Intermedialità*, i modelli sui cui lavorare saranno quelli dove la chitarra ha già avuto delle realizzazioni. Il repertorio chitarristico e le sue enormi potenzialità vengono quindi ripresi sotto l'ottica dell'improvvisazione.

Veniamo ora al concetto di improvvisazione e a ciò che può rappresentare il suo studio nell'ambito del suo parente stretto: la *Prassi esecutiva*. Innanzi tutto la Prassi esecutiva è una disciplina che si esplica attraverso una trattazione storicistica: esistono tante Prassi esecutive in quanto ognuna di esse rimanda ad un'estetica, ad un preciso periodo storico, ad un'area geografica e a determinati autori. L'*improvvisazione* non è esente da queste procedure: esistono diverse tipologie di improvvisazione legate agli ambienti musicali e alle culture musicali. L'esempio più evidente è il *basso continuo* della musica barocca, una sola linea del basso viene eseguita in modo estemporaneo con armonie, abbellimenti, note di passaggio e quant'altro. Anche l'inserimento degli *abbellimenti* nella musica barocca ha una vicinanza con l'improvvisazione: l'esecutore può inserire gli abbellimenti anche quando non sono indicati, trasformare una linea melodica o sviluppare una cadenza. Il rapporto testo ed esecuzione nella musica barocca è quindi soggetto a invenzioni e trasformazioni radicali, così gli organici strumentali sono parzialmente definiti e lasciano ampi margini di scelta. La musica barocca e lo studio della musica strumentale del Rinascimento o del Medioevo, con le dovute conoscenze di tipo organologico, non fa altro che confermare la necessità di uno studio dell'improvvisazione. Il tema centrale dell'improvvisazione è il concetto di testo musicale, inteso come una traccia dove il compositore schematizza il sistema musicale.
Le cose cambiano con l'Ottocento, con la Musica romantica e tardoromantica e con la notazione musicale sempre più definita. Con una maggior definizione della figura del compositore, del Direttore d'orchestra e successivamente del solista virtuoso l'improvvisazione perde le sue prerogative essenziali. Ma rimangono anche qui situazioni di continuità dell'improvvisazione, almeno per tutto il primo Ottocento: il caso della didattica strumentale e, come vedremo nella chitarra, della imponente musica spagnola con la ripresa del *cante jondo* andaluso. La storia dell'improvvisazione nel Novecento sarà poi tutta in discesa: dall'America e dagli Stati Uniti e dalle varie forme derivate dalle influenze afro-americane, da una conoscenza della musica etnica di tradizione orale, e dal dopoguerra in poi,

da una schiera di compositori illuminati che incominciarono a inserire l'improvvisazione nelle loro opere.

Oggi una didattica contemporanea sull'improvvisazione e dedicata alla chitarra può quindi contare su molte peculiarità, beneficiare di molta letteratura specializzata e sottolineare una continuità con la storia. L'esecuzione senza seguire la lettura di un testo musicale o una notazione è stata spesso un equivoco nell'analisi delle musiche improvvisate. Al contrario invece si è assistito e si assiste ad una improvvisazione con regole molto precise, mediate da consolidate metodologie di organizzazione melodica, armonica e ritmica. Assimilare le tecniche essenziali, decostruirle, liberarle o ricrearle nell'esecuzione 'senza testo' e ricercare uno stile personale è il compito che si propone il seguente corso.

Francesco Cuoghi

Febbraio 2019

Area n.1: OTTOCENTO

Metodi, manuali e trattati, dedicati all'esecuzione strumentale, dimostrano che la pratica di improvvisare nell'Ottocento era molto utilizzata. Dal Preludio sino all'improvvisazione su temi dati, specie provenienti dal melodramma, l'uso di variare o "inventare" in modo estemporaneo sullo strumento coinvolgeva la maggior parte dei compositori-strumentisti del periodo Classico e Romantico. Non solo organisti e pianisti, come Listz e Chopin ma anche violinisti come Franz Clement o Eduard Reményi coltivano questa pratica[1]. D'altronde esiste in filo conduttore che dal Barocco giunge all'Ottocento attraverso le grandi tipologie della Prassi esecutiva antica. Ad es. l'ornamentazione che, seppur depurata e impiegata con una nuova scrittura, riprende molte delle caratteristiche che aveva nel periodo precedente[2].

La chitarra e i chitarristi non sono esenti da questa pratica. Con modalità diverse la maggior parte dei chitarristi dell'Ottocento sviluppa una tecnica per l'improvvisazione. In particolare l'improvvisazione era anche un ulteriore argomento di didattica amatoriale e una opportunità per completare la trattatistica dei metodi strumentali. E, in ragione di quest'ultimi, i metodi e le tecniche chitarristiche, così come l'organologia dell'Ottocento, saranno oggetto continuo di aggiornamento. In particolare, quando tratteremo la chitarra dell'Ottocento ci riferiamo ad un *excusus* che va da Giacomo Merchi a (1730-1789) Johann Kaspar Mertz (1806-1856) con chitarre di diapason e dimensioni minori, di quelle attualmente usate. Diverso invece sarà l'approccio al secondo Ottocento, dove la nuova esperienza, dovuta alle chitarre di Antonio de Torres (1817 – 1892) e a cui faranno riferimento i chitarristi Arcas e Tárrega, determina una importante passaggio nella tecnica chitarristica contemporanea.

L'Ottocento che tratteremo è il periodo dell'avvento della sesta corda, del definitivo abbandono dell'intavolatura, della nuova musica da camera e del passaggio dall'accompagnamento alla chitarra virtuosistica, dei Concerti per chitarra e orchestra di Mauro Giuliani e delle musiche romantiche di-Mertz, come quelle ispirate ai poeti celtici. Un periodo di grande fermento che vede l'avvicendarsi dei chitarristi che hanno fatto la storia dello strumento e di cui tratteremo anche per quanto riguarda il loro contributo all'improvvisazione.

Ferdinando Carulli

Attraverso una serie di lavori didattici Carulli (1770-1841) Carulli ha approfondito lo sviluppo dell'accompagnamento chitarristico e in generale dell'improvvisazione attraverso il Preludio. Vengono presi in esame i seguenti testi:

1) Méthode complete op. 27
2) L'Harmonie appliqué a la guitarre
3) Improvisations Musicales (54 Petit Préludes) op. 265

Méthode complete op. 27

Già nella prima parte del Metodo op. 27 (1810)[3] Carulli crea dei percorsi legati alle strutture fondamentali dell'armonia. In questo semplice *Walzer* Carulli distribuisce sapientemente l'accordo di tonica e di dominate, passando poi al modo minore nella seconda parte.

Possiamo ricavare la seguente sequenza di accordi:

1° frase: I –V7 – I- V – I – V7 – V – I

2° frase: V7 – I – V7 – I –V7 –I –V7 –I

3° frase: I(la min.) – I – V - I - I – I – V – I

[1] Cfr.: *Improvisation* (4: Western, after 1800) in New Grove (1980)

[2] Cfr.: *Embellishment, Ornamentation, and Improvisation* in C. Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, London: Oxford University Press, 1999.

[3] M.Torta, *Catalogo tematico delle opere di Ferdinando Carulli*, Voll. I, II, Lucca: LIM, 1993

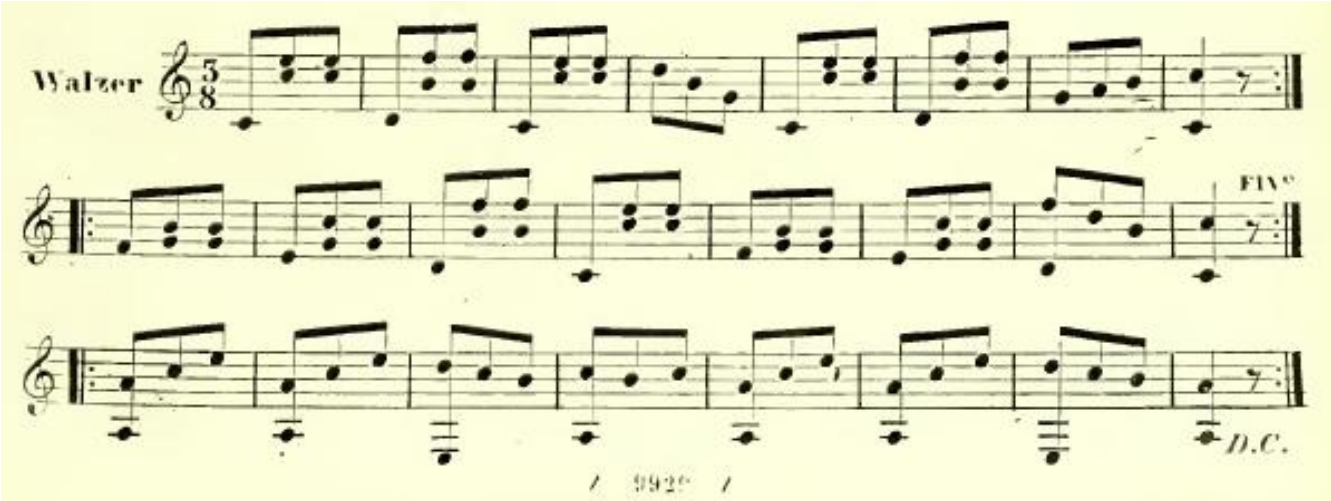


fig. 1 F.Carulli, *Walzer* (Metodo completo), p.11

Tutta la prima parte del Metodo op. 27 viene predisposta sugli accordi fondamentali (Tonica/Dominate) con la sequenza: Scala, Accordi, Esercizio. Le tonalità sono quelle più consone alla chitarra, da Do magg. a La magg.

La *modulazione* è presente nei toni vicini e sapientemente semplifica, con qualche variante nel tessuto armonico-melodico. Nell'esempio riportato la modulazione al IV (del I) viene anticipata e poi confermata a fine frase (V -> I).
Ecco la sequenza armonica del Valzer (pag.16) in La magg. della prima parte:
1° frase 8 batt.: I - I - V - I – I – I – V – I
2° frase da batt. 9 a batt. 16: V – I – V – I – V – I – V - I
3° frase da batt. 17 a batt. 24: I – IV – V – I – I – IV - V – I
IV frase da batt 25 a batt. 31: (I Re magg.) – (V) –(I) – (V) – (V) – (I)
A batt. 26 modula in re magg. per riprendere la tonalità d'imposto alla batt. 49.
L'articolazione melodica, quando presente, è legata ai gradi fondamentali delle armonie con un semplice basso di accompagnamento.

Esercizio:
Triadi, Accordo di tonica e dominate, modulazione ad un tono vicino e/o al relativo minore
I – V
IV -> diventa I
V – I

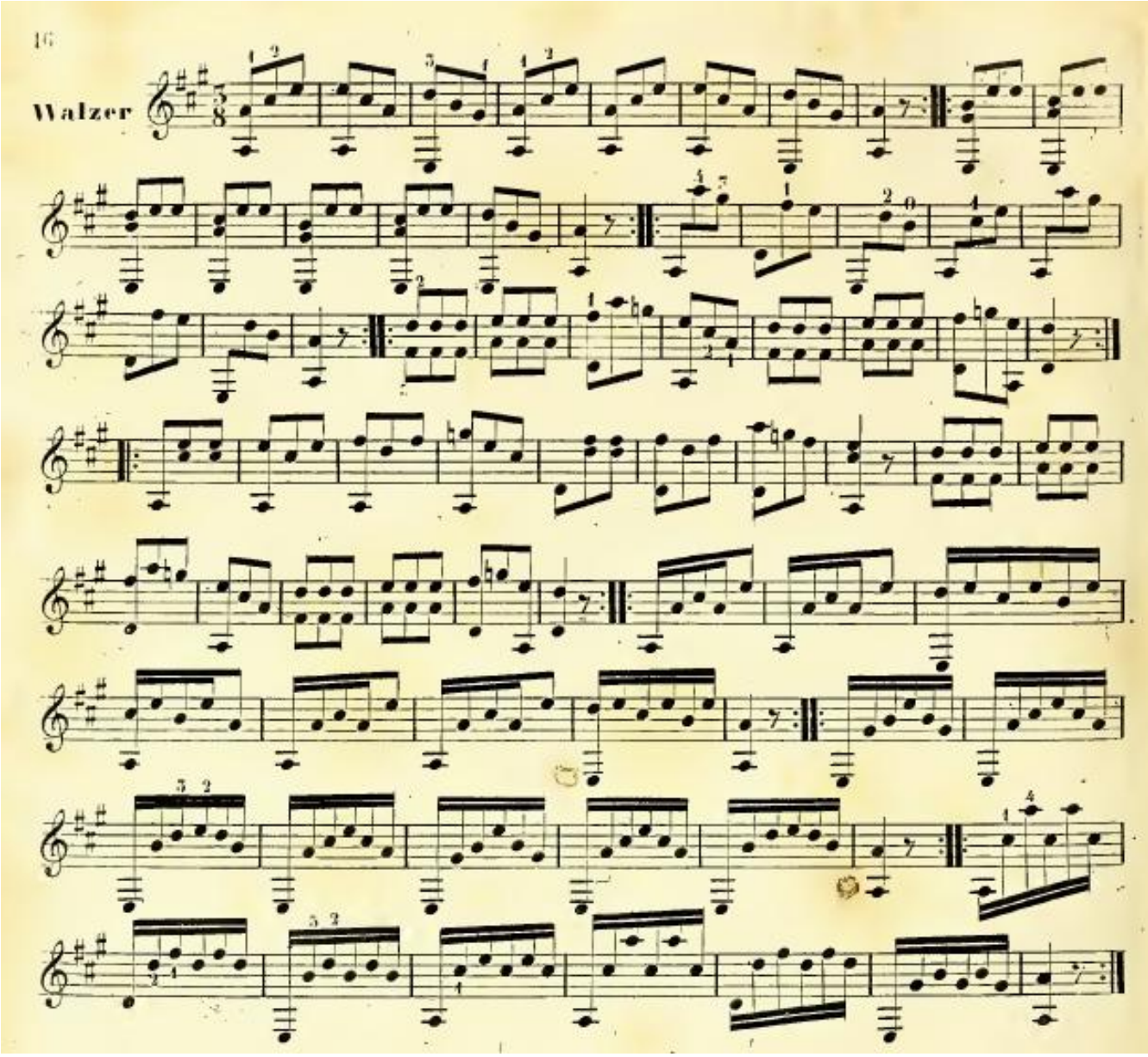


fig. 2 F.Carulli, *Walzer* (Metodo completo op.27), p. 17

Accordo di settima di Dominante
Nel trattato *Harmonie* (pag.14) Carulli descrive l'accordo di settima di dominante con i rispettivi tre rivolti. Ricordiamo che Carulli chiama la 5 Diminuita (do# sol) minore. L'accordo di settima di Dominante è molto usato dal chitarrista napoletano.

20. L'accord de Septième a trois dérivés: le premier, qu'on appelle *Accord de Quinte mineure et Sixte*, est composé de *Tierce*, *Quinte mineure* et *Sixte*, et se fait sur la note sensible lorsque celle-ci est suivie de la Tonique; le second dérivé, qu'on appelle *Accord de Sixte sensible*, est composé de *Tierce*, *Quarte* et *Sixte*, et se fait sur le second dégré; le troisième, appelé *Accord de Triton*, est composé de *Seconde*, *Quarte majeure* et *Sixte*, et se fait sur le quatrième dégré. Cet accord, dont la dissonance est à la note la plus basse, doit toujours etre suivi de l'accord de Sixte sur le troisième dégré.

Ces accords, ainsi que celui de Septième, ont la même composition dans le mode mineur que dans le majeur.

EXEMPLES

Des DÉRIVÉS de l'ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE,

Avec leur résolution.

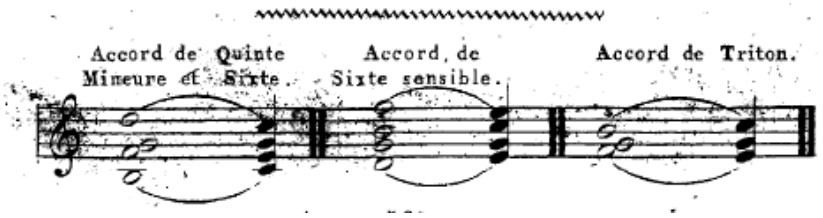


fig. 3 F. Carulli Accordo di settima di Dominante (Harmonie), p.14

Tra gli esempi possiamo citare *Andante risoluto* n. VI dell'op. 320. In questo caso la Dominante viene utilizzata come materiale tematico in progressione con l'aggiunta di una appoggiatura armonica sulla settima.

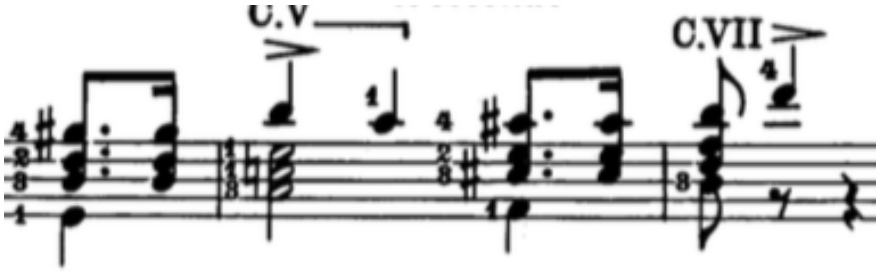


fig. 4 F.Carulli, Sei Andanti, n.4 *Andante risoluto*, batt.11

Accordo di settima Diminuito.

L'accordo diminuito viene ampiamente utilizzato da Carulli. Nel Metodo lo troviamo sul settimo grado di sol min nel Rondeau (pag.48) dove il dominante si trasforma in diminuito per poi ritornare in dominante:

batt. 22 : I -> V -> VII dim. (del V) ->I (4/6) -> V7 -> I

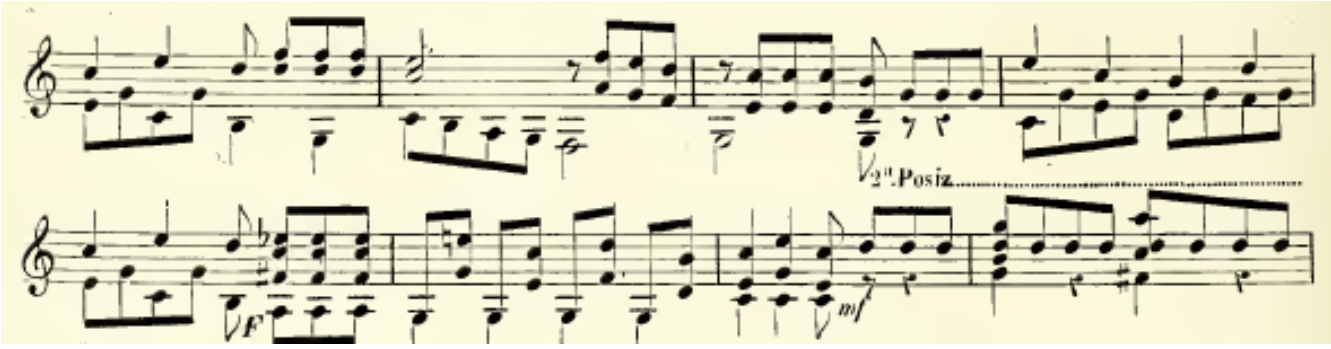
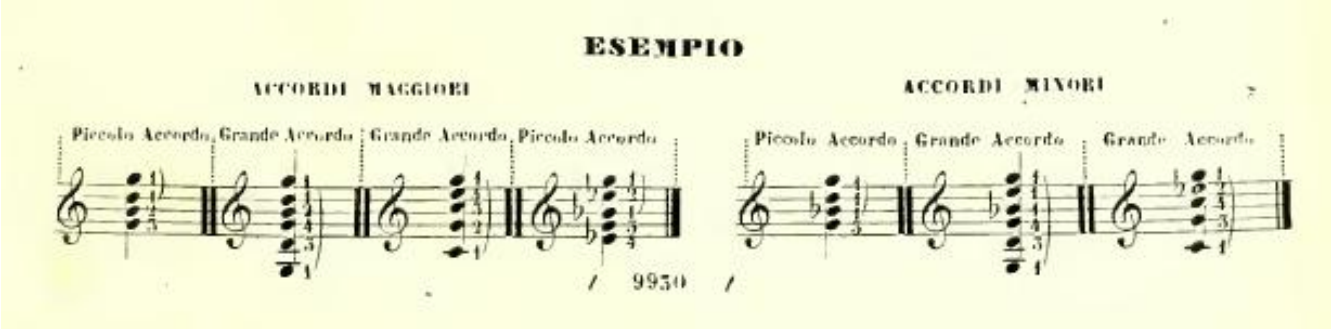


fig. 5 F.Carulli, *Rondò per esercitarsi in tutte le posizioni* (Metodo Completo op.27), p.48

Carulli esemplifica perfettamente la nomenclatura degli accordi nell'intento di indicarne la diteggiatura. Quindi usa accordi con l'uso del barré e indica 4 tipologie di accordo:
Maggiore, Minore, Settima Minore, Settima diminuita.
L'accordo di settima di dominate (1 specie) lo chiama Accordo di settima minore.



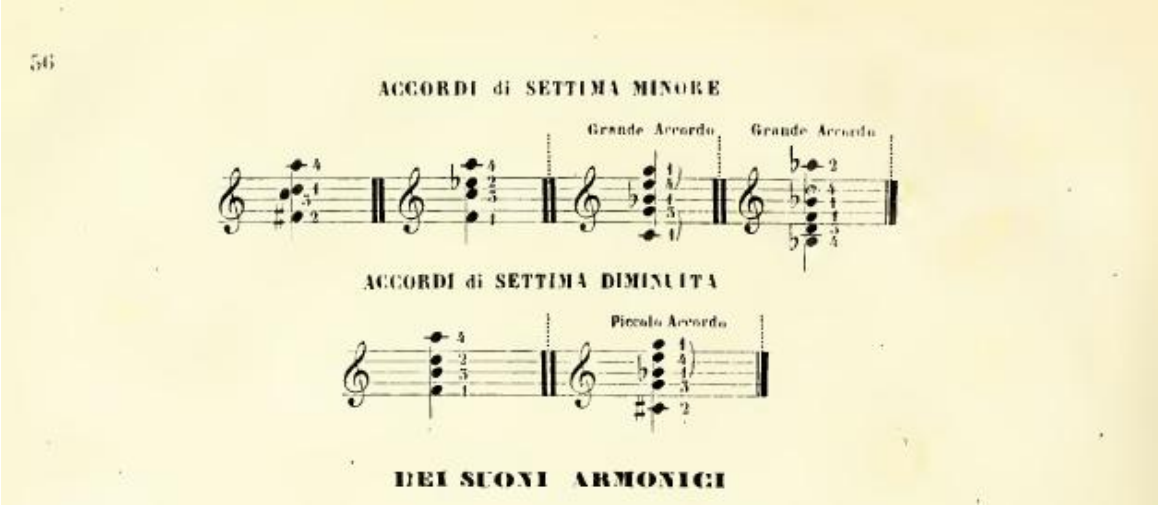
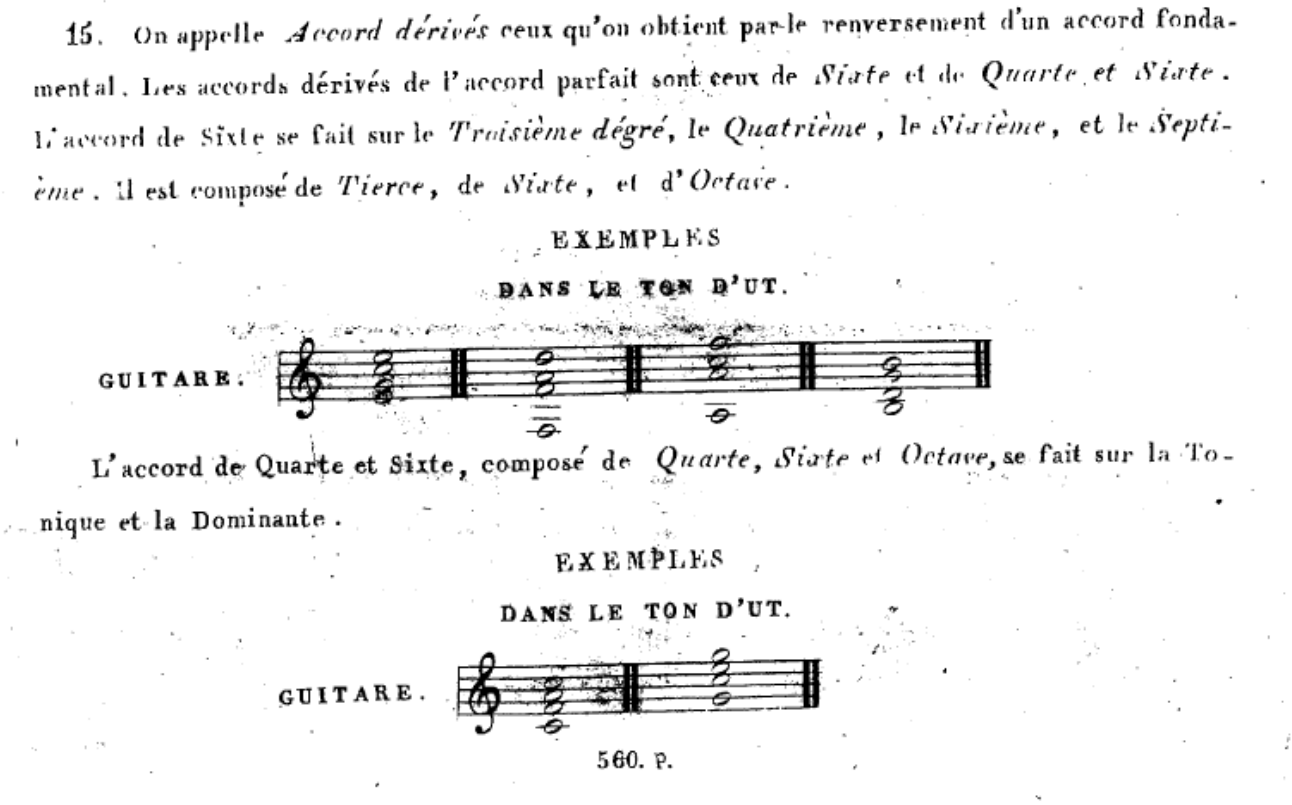


fig. 6 F.Carulli Gli accordi (Metodo completo op.27), p.55 [4]

L'Harmonia appliquée a la Guitare
Il testo è certamente un riferimento unico per la pratica armonica sulla chitarra. Nonostante vari riferimenti negli autori preclassici (il caso di Merchi sec. XVIII), il trattato di Carulli è il primo che tratta in maniera organica la materia.[5]
Il testo si divide in una parte teorica, una dimostrazione pratica degli sviluppi armonici, sino all'esemplificazione di accompagnamenti su melodie date. Carulli tratta ampiamente l'accordo in ri-

[4] Nella traduzione italiana (Firenze, Ducci) manca il bemolle sul primo accordo diminuito
[5] Cfr.: N.Matteis (1682).

volto nelle sue varie forme riassumendo nel cap. 15 (pag.7) il modo di trattare i gradi della scala. Sottolinea che l'accordo di 6 si usa sui gradi: III, IV, VI, VII mentre l'accordo di 4/6 si usa sul I e V.


15. On appelle *Accord dérivés* ceux qu'on obtient par le renversement d'un accord fondamental. Les accords dérivés de l'accord parfait sont ceux de *Sixte* et de *Quarte et Sixte*. L'accord de Sixte se fait sur le *Troisième dégré*, le *Quatrième*, le *Sixième*, et le *Septième*. Il est composé de *Tierce*, de *Sixte*, et d'*Octave*.

EXEMPLES

DANS LE TON D'UT.

GUITARE.

L'accord de Quarte et Sixte, composé de *Quarte*, *Sixte* et *Octave*, se fait sur la Tonique et la Dominante.

EXEMPLES

DANS LE TON D'UT.

GUITARE.

560. P.

fig. 7 F.Carulli: Accordi in posizione di rivolto (Harmonie), p.7

Le quadriadi

Le quadriadi (accordi di settima) vengono trattate nel capitolo successivo: Gli accordi dissonanti. Anche in questo caso Carulli sviluppa la conoscenza dei rivolti così chiamati:

1° rivolto: *Accord de Quinte mineure et Sixte*[6] (5/6)

2° ricolto: *Accord de Sixte sensible* (3/4)

3° rivolto: *Accord de Triton* (2/4)

Le quadriadi usate da Carulli sono l'accordo di settima di Dominante e l'accordo di settima Diminuito.

Ogni accordo viene poi sviluppato nelle varie posizioni e nelle varie tonalità, inclusi il modo maggiore e il modo minore.

Nel Cap.7 Carulli descrive le funzioni dei singoli gradi della scala. Carulli definisce l'armonizzazione della scala ascendente e discendente. Nella parte ascendente utilizza la quadriade, in posizione di rivolto, sul II (2° rivolto) e VII (1° rivolto).

[6] Quinta minore come quinta diminuita

Le second dégré s'accompagne avec le deuxième dérivé de l'accord de Septième dominante.

Le troisième dégré porte l'accord de Sixte, premier dérivé de l'accord parfait.

Le quatrième dégré s'accompagne avec l'accord parfait ou l'accord de Sixte.

La Dominante porte accord parfait.

Le sixième dégré s'accompagne avec l'accord de Sixte, et la note sensible avec le premier dérivé de l'accord de Septième dominante.

fig. 8 F.Carulli: Accordi impiegati (Harmonie), p. 12

Oltre alle triadi Carulli descrive le quadriadi nella scala discendente con questa formula:
VII (6), VI (3/4), V (perfetto), IV (2/4), III (6), II (3/4), I (perfetto).
Dal punto di vista storico, ca. 1825, possiamo considerare che questa armonizzazione come un riferimento ad una prima sistematizzazione della disciplina[7].
Dopo questa importante premessa il testo di Carulli sviluppa alcuni argomenti legati alle note estranee all'armonia, alle tonalità più agevole dello strumento. La parte teorica conclude sullo sviluppo di una conoscenza per realizzare gli accompagnamenti della chitarra al piano, all'orchestra e al canto. Su quest'ultimo Carulli si sofferma molto offrendo spunti di grande maestria e sapienza chitarristica. E appunto il volume si conclude con l'esposizione di 12 brani, dove compare prima la melodia (*Romances* e *Chansonettes*) del canto e separatamente l'accompagnamento. Carulli consiglia agli *Amateurs* di trovare un loro modo di accompagnare, attraverso lo studio dei capp. Nn. 8, 9, 10.
Es. n.1

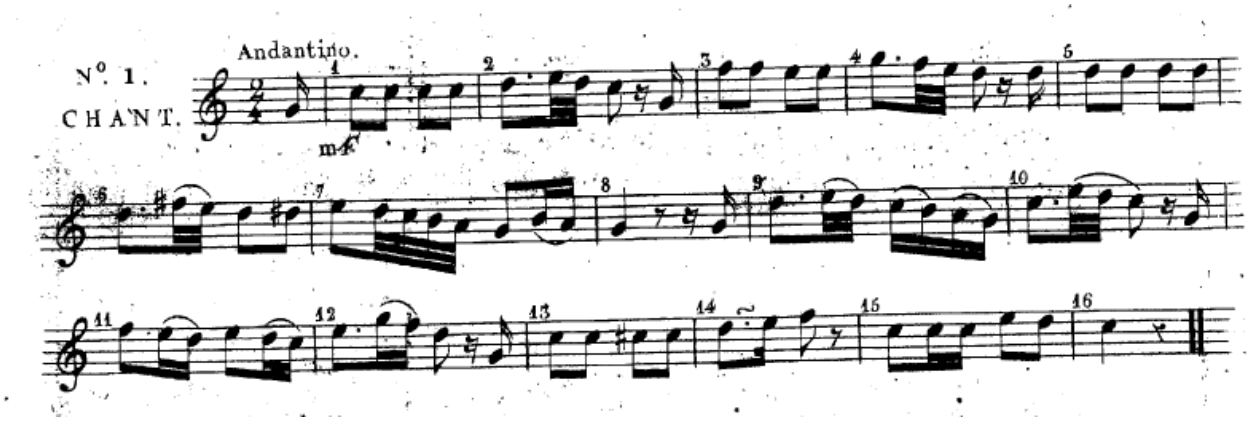


fig. 9 F.Carulli : *12 Brani* (Harmonie), p. 66

[7] Il riferimento va certamente alle opere teoriche di armonia dei composizione francesi. Cfr.: F. Kalkbrenner, *Traité d'harmonie du pianiste: principes rationnelles de la modulation pour apprendre à preluder et à improvise* op. 185 (1849).

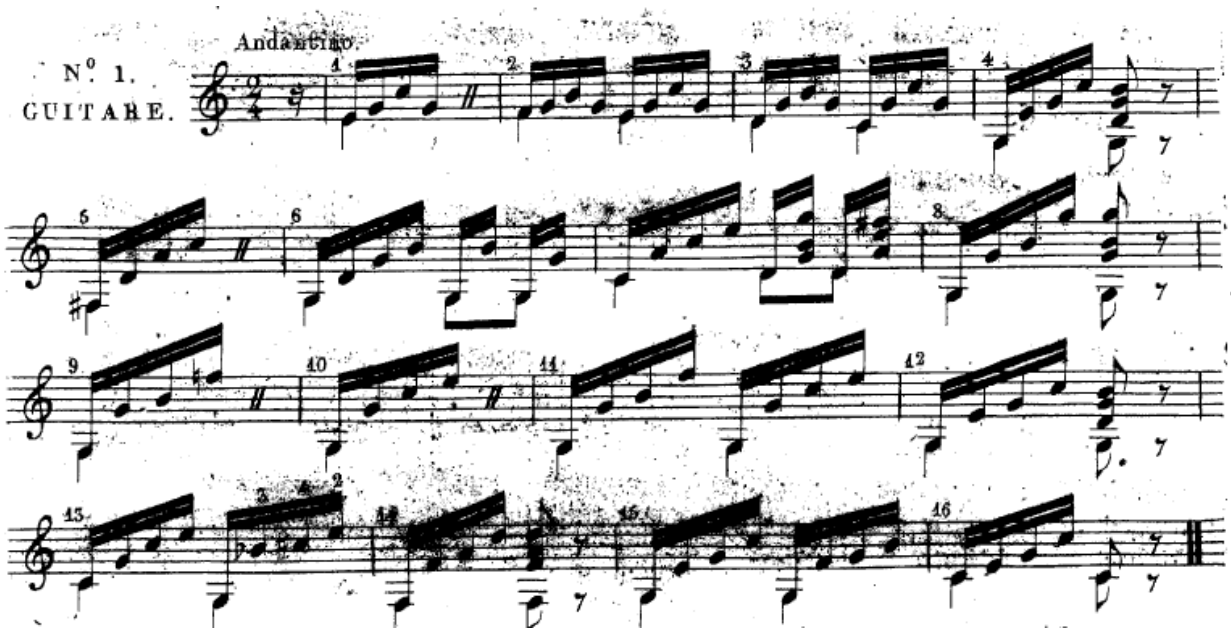


fig. 10 F.Carulli: Accompagnamento (Harmonie), p. 70

La modulazione è trattata elegantemente a batt.5, mediando il II della tonalità, come accordo di *Settima di dominate* di Sol magg. in posizione di 1 rivolto. Il V° grado viene spesso usato nella formula 4/6 -> 3/5. Altra modulazione (batt.13 e 14) sul V come accordo di *Settima diminuita* di Re min. in posizione di 2° rivolto.

Improvisations Musicales op.265
Anche in questo caso Carulli introduce un argomento di grande interesse per lo sviluppo delle possibilità della chitarra. In questo caso non è più rivolto alla conoscenza delle abilità tecniche della chitarra o all'uso dell'armonia o dell'accompagnamento ma all'improvvisazione. Il termine è per il tempo molto moderno e pertinente. E' lo stesso Carulli che nell'introduzione indica che
Il trattato nasce per dare possibilità di comporre dei Preludi e che gli stessi possono essere usati per avant per *commencer un morceau de Musique quelconque* (pag. 1). E più avanti indica che i Preludi devono essere eseguiti a*d Libitum* senza osservare le misure, e con l'idea che i brani siano stati fatti all'istante (*improviser à l'stant*).

Così seguono i 54 Preludi, dalla tonalità di do magg. sino alle tonalità di Si magg. e Mi bem. Magg.

Ogni preludio, (costruito su 4 e 10 batt. circa), racchiude una serie di possibilità melodiche, armoniche di particolare originalità. Ma lo sviluppo musicale generale è subordinato all'originalità e all'uso strumentale. Ad esempio l'arpeggio (accordo spezzato) è solo uno delle tante tipologie strumentali impiegate. Osservando il Preludio n. 3ci si rende subito conto dell'dea portante d Carlli: si tratta di osservare lo strumento attraverso le i suoi idiomi strumentali specifici e sotto il profilo della sua identità improvvisativa.

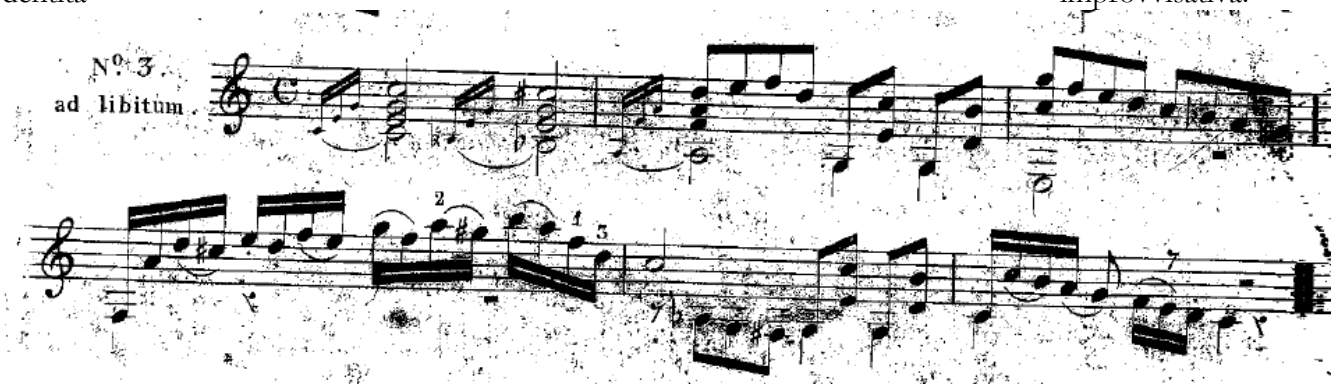
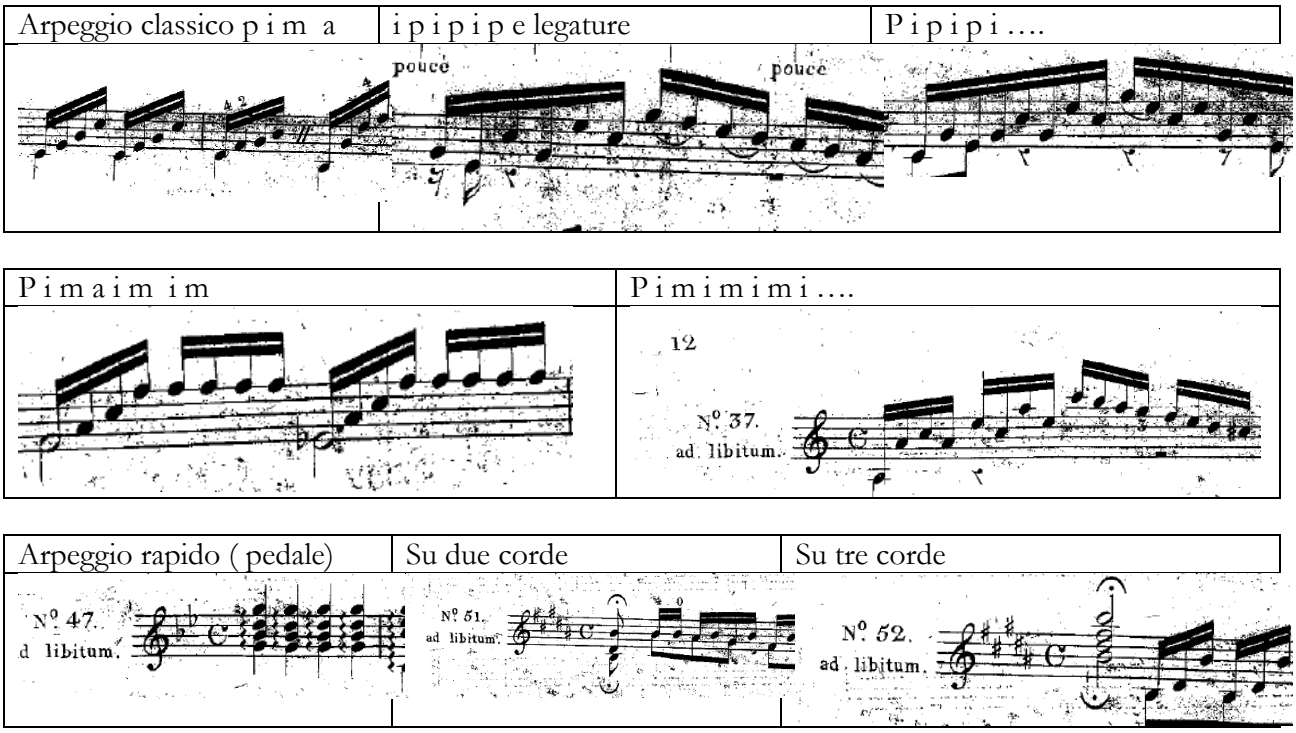


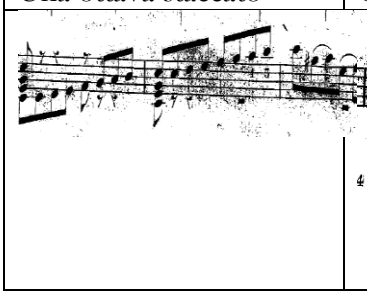
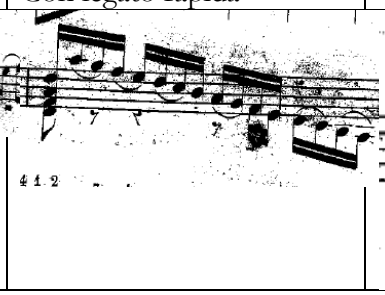
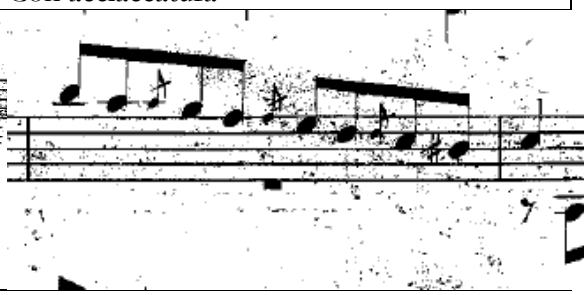
fig. 11 F.Carulli: *Improvisations Musicales* op. 265, p. 2

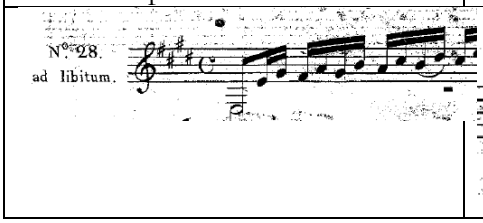
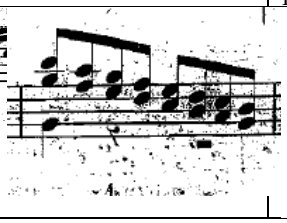
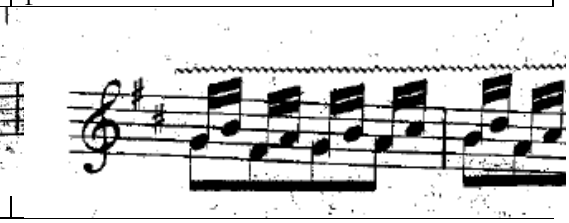
Il *Preludio* sviluppa: accordi in arpeggio rapido, elementi melodici preludianti, legature strumentali in scale, accordi. Musicalmente abbiamo immediatamente l'accordo diminuito con modulazione a Re min., un passaggio al La min (sol #) la classica cadenza sul V° di 4/6 e 3/5 per ribadire la tonica, e il tutto in un totale di sole 6 battute.
Una possibilità di utilizzare questo lavoro è senz'altro sotto il profilo dell'invenzione strumentale, collegando la tessitura melodica/armonica all'idioma tecnico per la sua realizzazione. Così ad esempio l'idea molto sviluppata di Carulli di utilizzare la tastiera nella sua estensione naturale. Una possibilità di lettura è quella di una divisone delle tipologie dovute all'*arpeggio*, alle *scale* e alle *legature*.

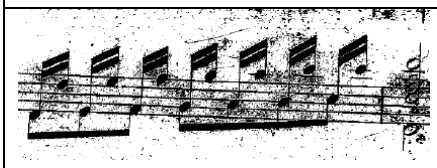
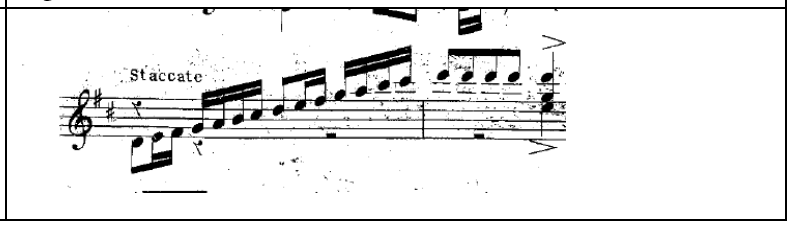
Formule di arpeggio tratta da F.Carulli *Improvisations Musicales* op.265



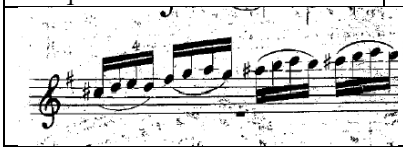
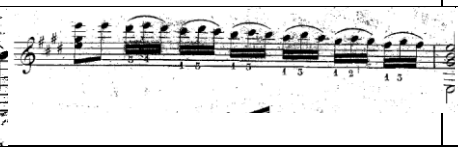
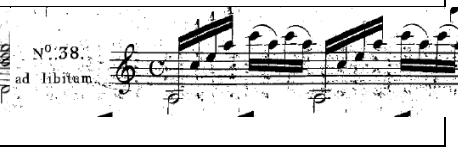
Formule di scale idem

Una ottava staccato	Con legato rapida	Con acciaccatura
		

Per terze spezzate	simultanee	per terze
		

Per ottave	rapide
	

Formule di legati idem

Di quattro note	A terzina	A due
		

Lo sforzo di Carulli è quello di amalgamare elementi strumentali e musicali, offrendo omogeneità e varietà.
I 54 Preludi dell'op. 265 rappresentano un unicum su cui poggiare le basi per una tipologia di improvvisazione chitarristica di particolare efficacia.

Modulazione
La modulazione viene trattata ampiamente e, a seconda del testo utilizzato, ha modalità di utilizzo e finalità diverse. Alcuni esempi si trovano nei testi qui analizzati.
Nel Metodo op. 27 Carulli costruisce un *Grand Etude o Arpège Modulé Dans tous le tons et dans toutes les positions* dove troviamo varie modulazioni:
Tonalità di partenza Re min. -> La magg. sul II
Passaggio modulante Re7, Mi bem. Magg. (I), Si bem. (V7),
Tonalità di Mi bem. Magg.

Passaggio modulante Mi bem. Magg. (La bem. Dim. Senza fondamentale)
Tonalità di Re magg.
Passaggio modulante Re 7 dominate - > Sol min
Tonalità sol min.
Passaggio modulante (…..) La magg.
Tonalità di la magg.
Passaggio modulante Si di dominante Mi min.
Tonalità Mi min

Es. n.14 in *Improvisations Musicales*

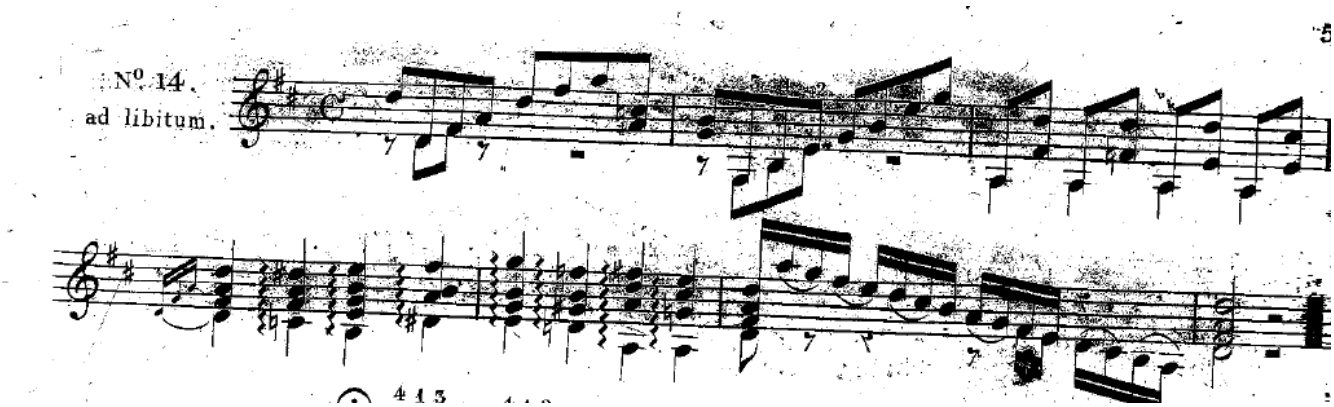


fig. 12 F.Carulli: *Improvisations Musicales*, op. 265, p. 5

Tonalità di Re magg. (I -> IV -> V -> I)
Passaggio modulante VII (del I) con settima diminuita -> I
Tonalità di Mi min.
Passaggio modulante V (del VI) con settima di dominate -> I
Passaggio modulante VII (del del IV) con settima diminuita -> V (cadenza evitata) V7 ->I
Tonalità di Re magg.

Come abbiamo visto Carulli impiega in modo molto esaustivo gli accordi di settima di dominate, diminuito e in varie occasioni (con la preparazione) utilizza accordi alterati.

Mauro Giuliani

Etude instructives, faciles, contenant un Recueil de Cadences op. 100
Mauro Giuliani (1781-1829) pur non avendo lasciato un Metodo per la chitarra ha lasciato un importante studio didattico (Op.1 diviso in 4 parti) e dedicato alla letteratura didattica uno spazio considerevole. Il suo è un approccio innanzi tutto con la scrittura strumentale, con la possibilità di creare la polifonia, la conduzione delle parti e un'organizzazione separata tra accompagnamento e melodia. Ad es. negli studi progressivi op. 51 la sua intenzione va immediatamente alla polifonia, ponendo la didattica in una fase avanzata.
Per quanto riguarda l'aspetto armonico e improvvisativo della chitarra esistono alcuni spunti nell'op. 100, che rappresenta un valido contributo alla didattica dell'improvvisazione chitarristica dell'Ottocento.

La Cadenza

Il termine cadenza compare nei sottotitoli dell'opera, *Cadences*, insieme a *Caprices, Rondeau* e *Preludes*. Possiamo avanzare l'ipotesi che queste forme erano impiegate per creare forme estemporanee [8]. Un'altra preziosa indicazione (in lingua italiana) è legata all'introduzione del Preludio n. 17: *"Preludi ad uso di cadenza servendosene avanti di cominciare un pezzo di musica"*[9]. Viene così dipanata la prassi dell'epoca di anticipare in modo estemporaneo una composizione con una serie di invenzioni e-stemporanee, appunto improvvisazioni.

Come è stato osservato i Preludi da nn.1-9 (tranne il n.5) hanno la caratteristica di arrivare al relativo minore, ipotizzando un lavoro sistematico di Giuliani sull'aspetto didattico compositivo.

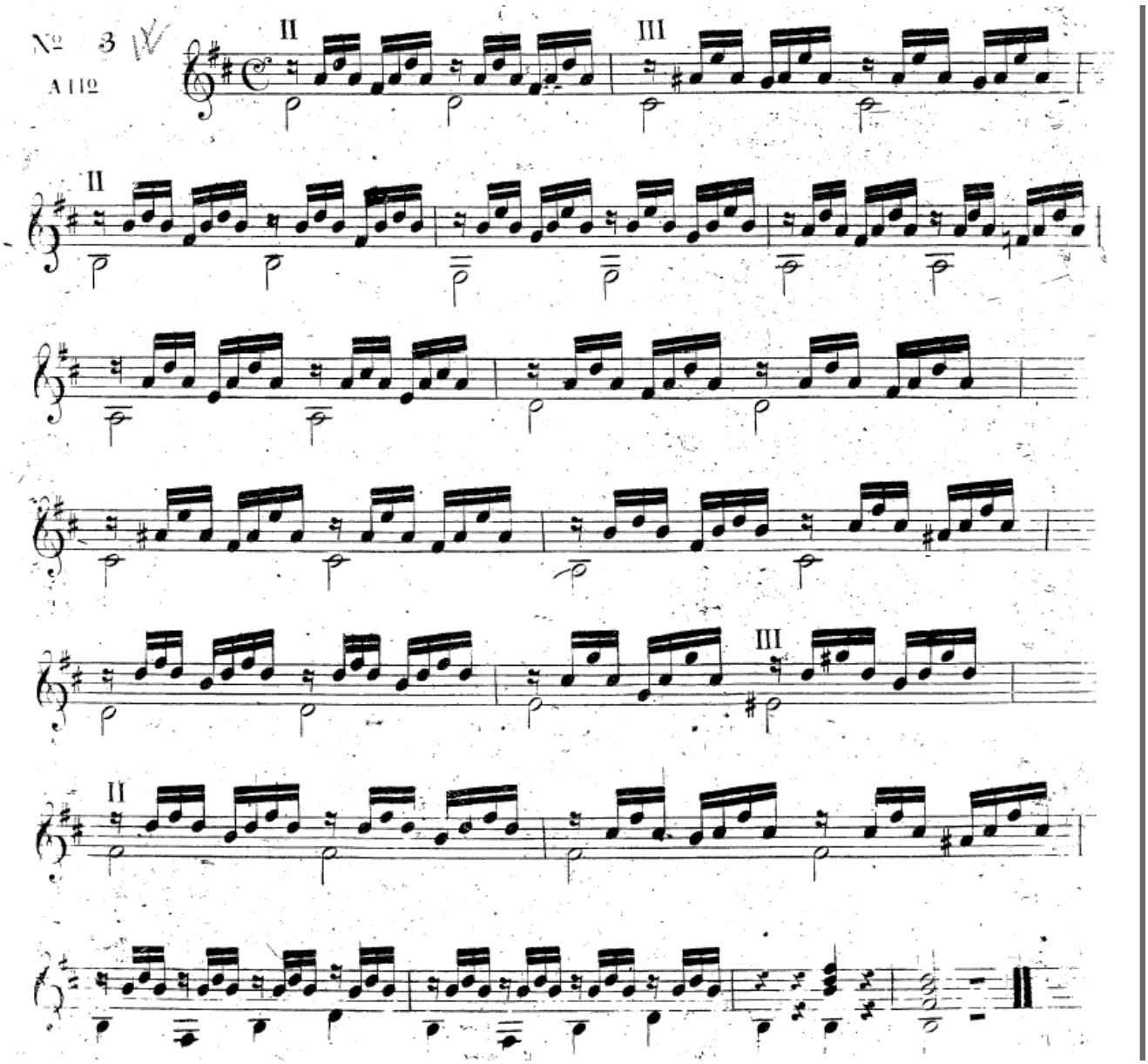


fig. 13 M.Giuliani: Studio n.3 da *Etudes instructives, faciles et agréables* op.100

[8] C.Czerny (1836), *A systematic introduction to improvisation on the-pianoforte* Op-200, N.Y.: Longman, 1983

[9] M.Giuliani, *The complete Studies for guitar,* Edited by Brian Jeffery, London: Tecla 2002 (pag. xiii).

Alcuni brani hanno poi la caratteristica di non avere la numerazione delle battute[10], con la didascalia *a piacere*.
Il Preludio cadenza n. 17 inizia in La min. cade sulla triade di VII di sensibile e successivamente scende con alcune progressioni sull'accordo di si min. -> modula sull'accordo di Settima di dominante sempre su Si -> passa attraverso il La min per approdare al Mi magg. e finire sul minore di La.

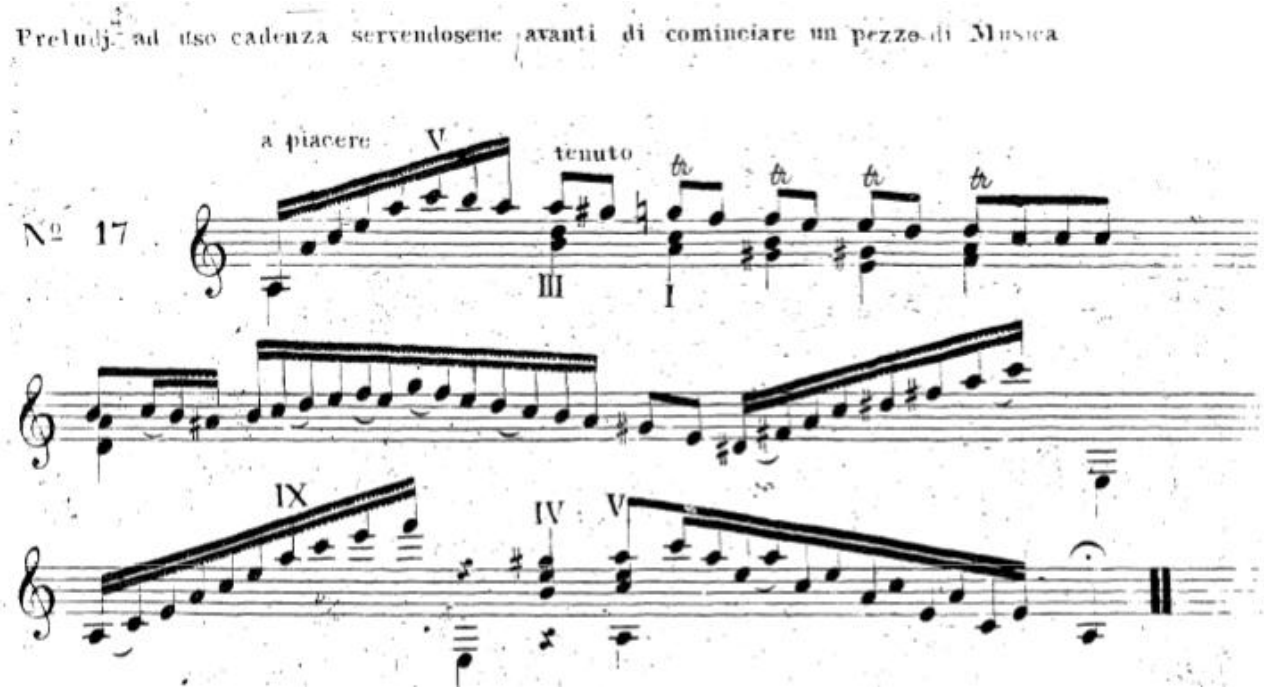
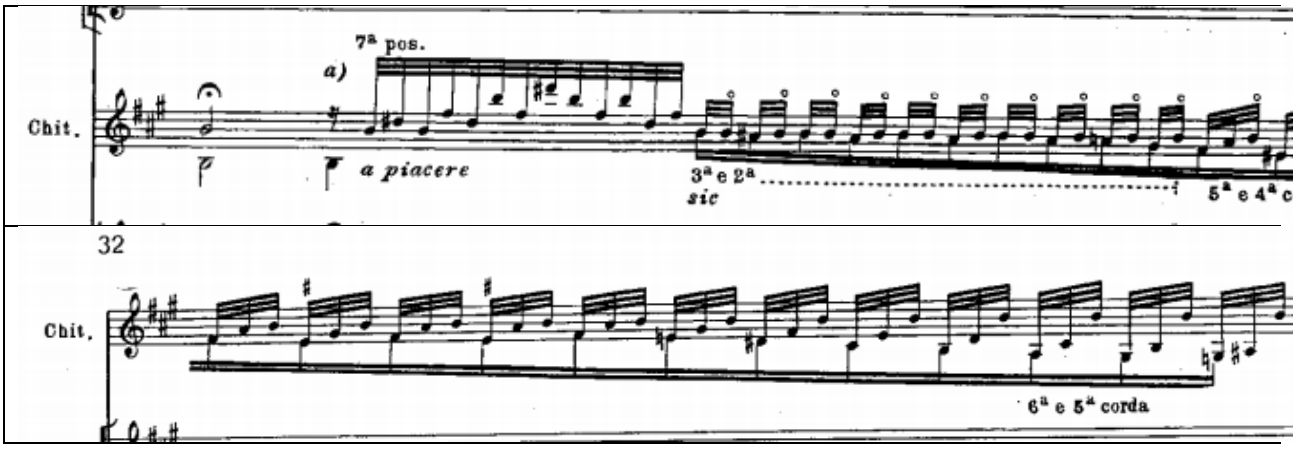


fig. 14 M.Giuliani: Preludi ad uso di cadenza servendosene avanti di cominciare un pezzo di musica in Edutes op.100

Possiamo ad esempio fare un confronto con la Cadenza che Giuliani inserisce nel suo Primo concerto op. 30.



[10] Pratica usata nel periodo barocco. Cfr Preludio (Suite) di S.L.Weiss

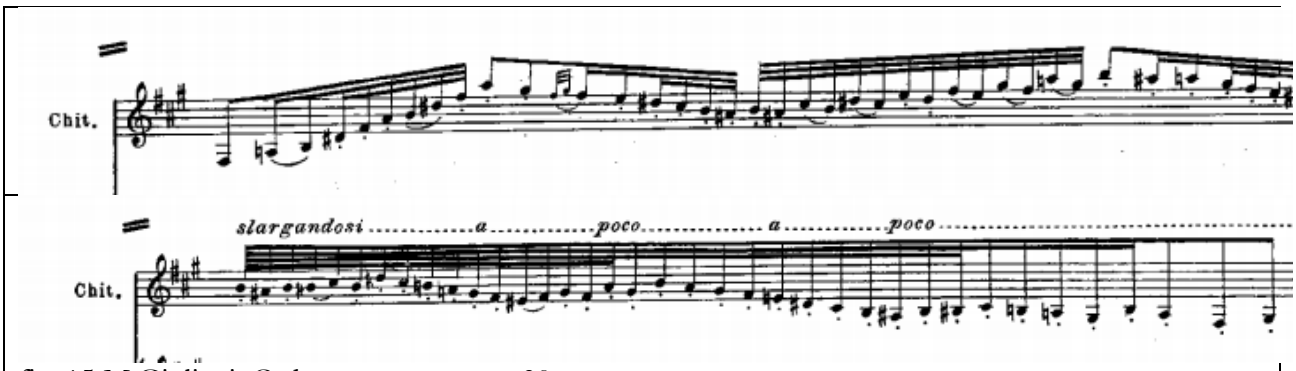


fig. 15 M.Giuliani: Cadenza concerto op.30

Siamo sull'accordo di si settima di Dominante, la cadenza finisce sul Mi della 6 corda. Dopo un arpeggio sull'accordo Giuliani si sposta sul si della seconda corda, qui utilizzato come pedale e su cui sviluppare un movimento discendente sulla 3, 4 e 5 corda. Con la fermata sul fa# della 6 corda riprende l'accordo in posizione di 2 rivolto per arrivare sull'intervallo di 7ma e successivamente sul si acuto della prima corda, sul si centrale della 2da corda e basso sulla 5ta corda. A questo punto la cadenza con valori ritmici in graduale rallentamento si conclude con il mi Mi e con l'entrata dei violini. Pur nella sua essenzialità le due cadenze includono l'aspetto idiomatico dello strumento in una versione prettamente virtuosistica.

Dionisio Aguado

Dionisio Aguado (1784-1849) si è dedicato alla stesura del metodo già dal 1820 con *Collecion des estudios para guitarra* [11]. Già in questa edizione pone alcune premesse per lo sviluppo della conoscenza della tastiera e sulle competenze armoniche. Nell'ultima parte di questo metodo predispone alcuni modelli:

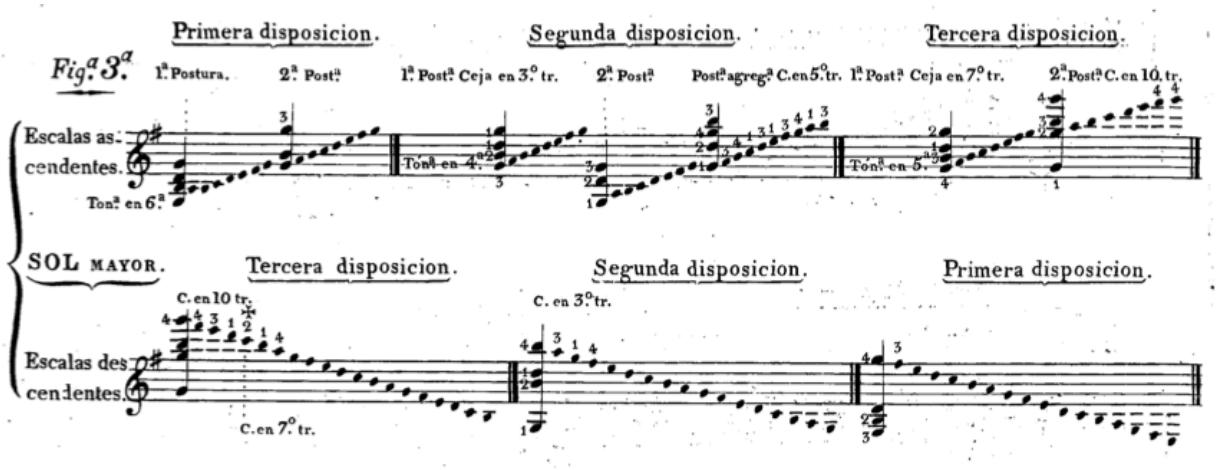


fig. 16 D.Aguado, Collecion des estudios para guitarra, Madrid 1820

Nella sezione finale di questi esercizi sviluppa una breve cadenza (I IV V I) partendo dalle prime posizioni per arrivare alla 10 posizione [12]

[11] D.Aguado, *Coleccion de estudio para guitarra*, Madrid 1820

[12] Un'analogia la troviamo in Federico Moretti, *Principj per la chitarra* (Napoli, 1792), dove vengono esposte le varie posizioni attraverso le 'cadenze dei tuoni'. Ristampa Firenze: spes.

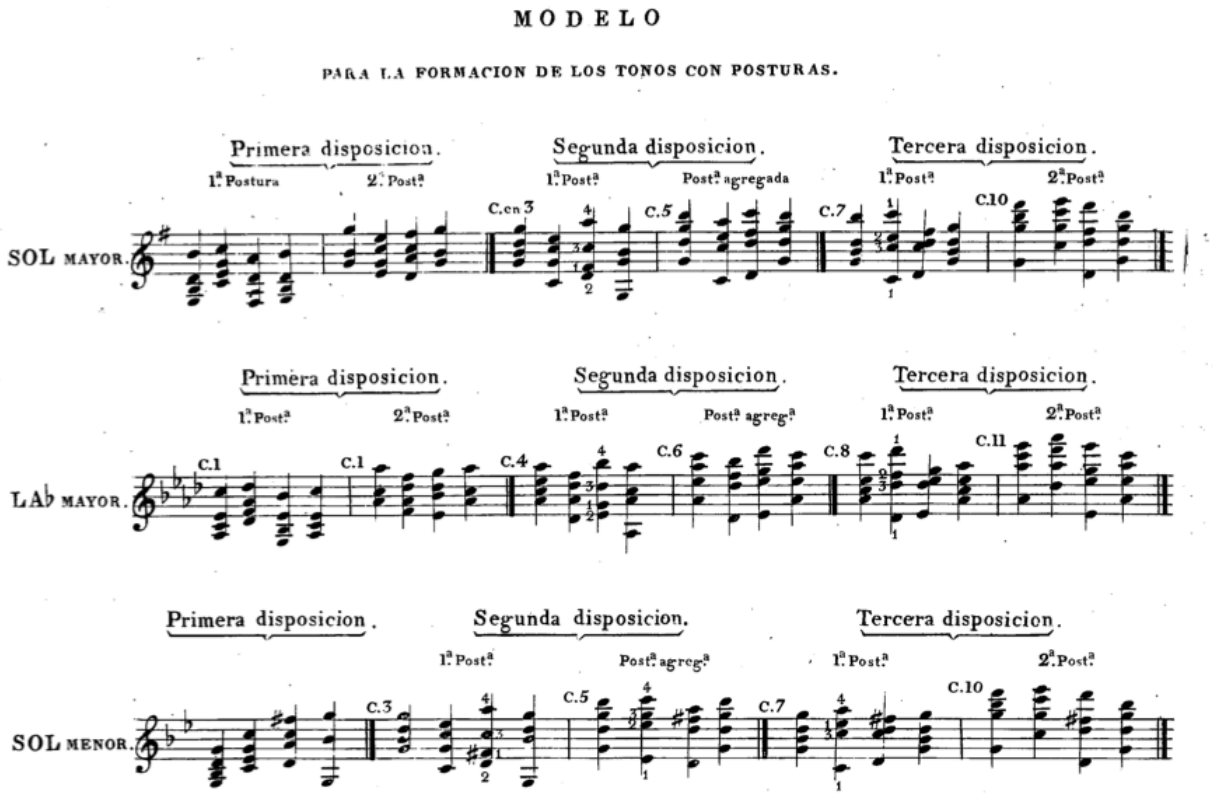


fig. 17 F.De Fossa: *Regole generali per modulare* (in Aguado *Methode complete* 1826)

Nel *Mehode complete* [13] del 1826 Aguado affida a Françoise De Fossa (1775-1849) la stesura di un'appendice dal titolo: *Regole generali per modulare nella chitarra*. De Fossa espone soprattutto una pratica armonica, anche con ricordi a processi compositivi (imitazioni, risposte. Nell'esempio allegato uno sviluppo di cadenze in tutto il circolo delle quinte:

[13] D.Aguado, *Methode complete pour la guitare…traduite F.De Fossa*, Parigi 1826

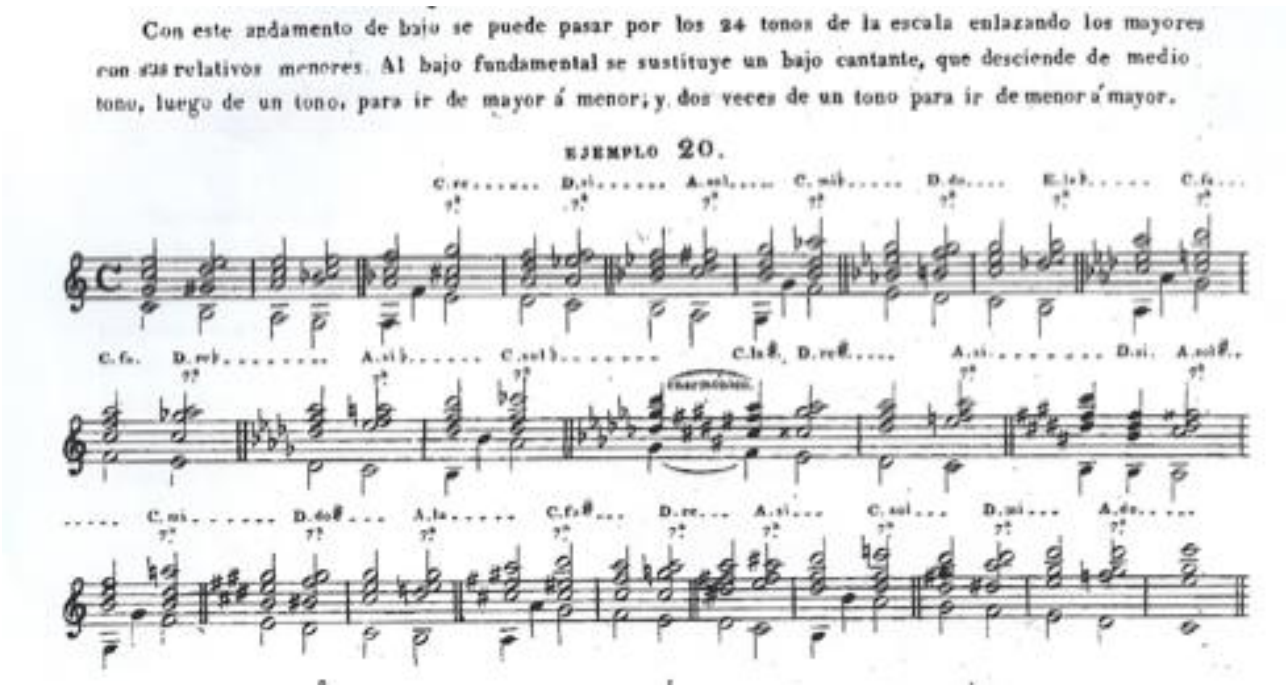


fig. 18 F.De Fossa: ibidem

Preludios

Ma il punto di maggior sviluppo delle tematiche compositive-improvvisative sulla chitarra di Aguado sono contenute nel Nuovo *Método para guitarra* [14] del 1843. In questi *Preludi* Aguado offre una serie di spunti tematici e armonici nell'intento di introdurre un brano: *Preludes o indicazioni della tonalità del brano che viene eseguito.* Inoltre all'inizio degli esercizi specifica: *In questi preludi il tempo può non essere esattamente osservato.* Gli elementi musicali che vengono sviluppati da Aguado sono estremamente preziosi, introducono innanzi tutto una pratica del tempo e un *modus operandi* dell'autore.

[14] D. Aguado, *Nuevo Método para Guitarra*, Madrid 1843. Ristampa Heidelberg: Cantarelle, 1994. Inoltre è disponibile la traduzione in inglese di B.Jeffery, Tecla Edidion 1981.

PRELUDIOS.

Ó indicaciones del tono en que se va á tocar una pieza.

280. En estos preludios no hay rigorismo en el compas. El valor que tienen las notas solo sirve para dar idéa de la mayor ó menor velocidad respectiva con que se han de ejecutar. Los puntillos de aumento que hay despues de algunas notas, indican que la nota que los antecede ha de durar por el valor de las notas que ellos cojen, y que están encima ó debajo de ellos. El discípulo aprendera aquellos que están al alcance de las facultades de sus dedos.

281. Los números que tienen esta señal ⊕ se pueden apropiar con el mismo dedeo á otro tono, cuya tónica esté en la misma cuerda uno ó dos tonos mas alta ó mas baja. Los guarismos que denotan el dedeo de la izquierda, se entenderán al tenor de la advertencia hecha en el § 222.

Los preludios números 1. 2. 3. 4. 5. 6. 9. 10. 13. 14. 20 y 21. se pueden ejecutar en modo menor, teniendo cuidado de hacer menores las notas 5.ª y 6.ª de la escala.

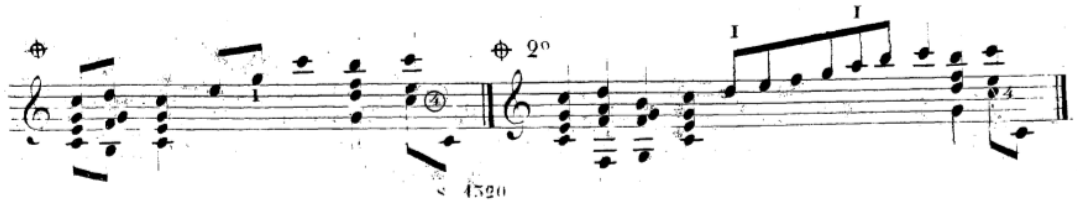


fig. 19 D.Aguado: Preludios (*O' indicaciones del tono en que se rà à tocar una pieza*)

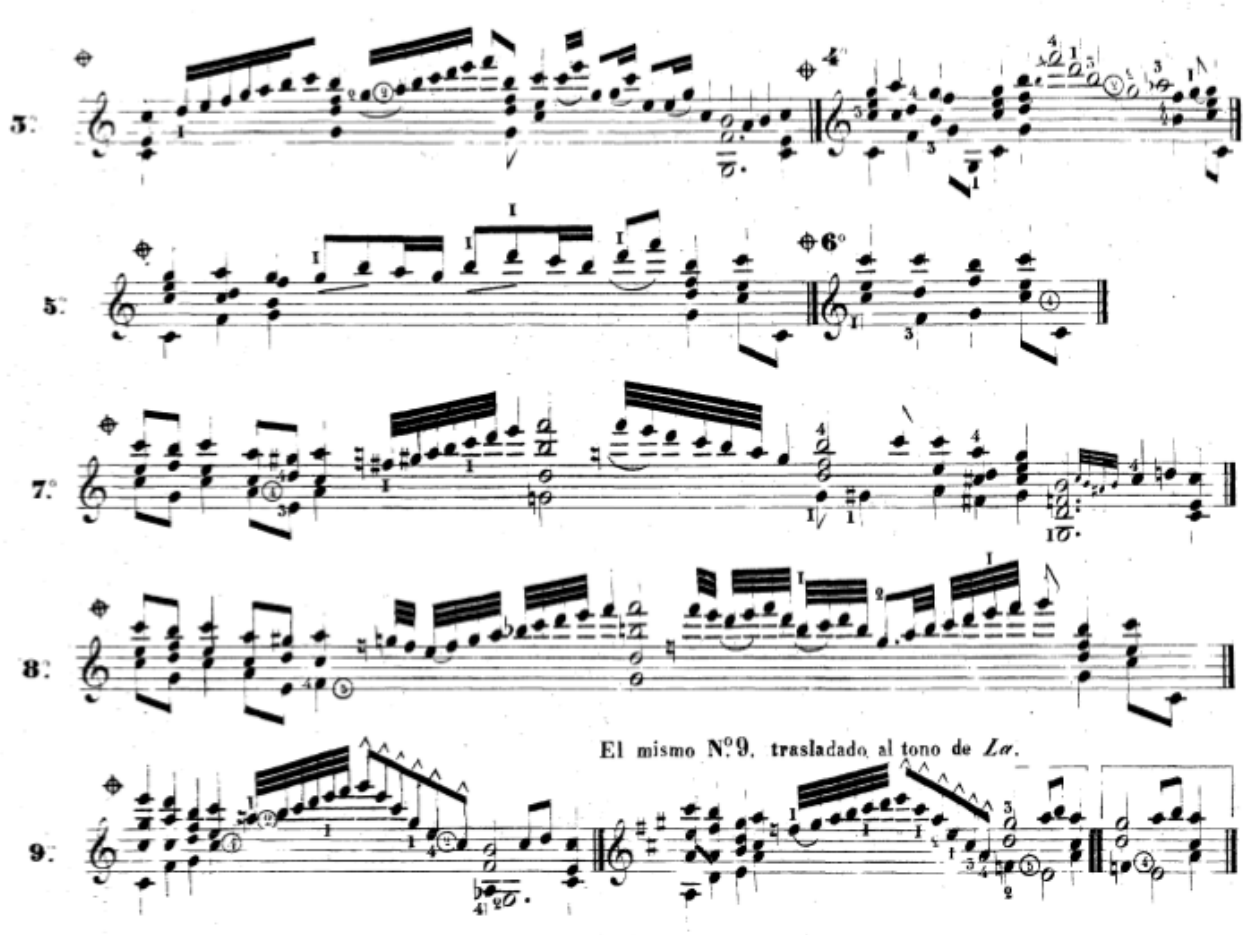


fig. 20 D.Aguado: Ibidem

Johann Kaspar Mertz

Mertz (1806-1856) ha dedicato una grande attenzione alla composizione su temi d'opera, nell' *Opern-Revue* (op.8) compone ben 38 *Fantasie* per questa forma. Uno sguardo a questa letteratura ci fa intuire la grande predisposizione di Mertz all'improvvisazione su temi, seppur qui messi poi in notazione. Ecco un esempio dal Rigoletto di Verdi

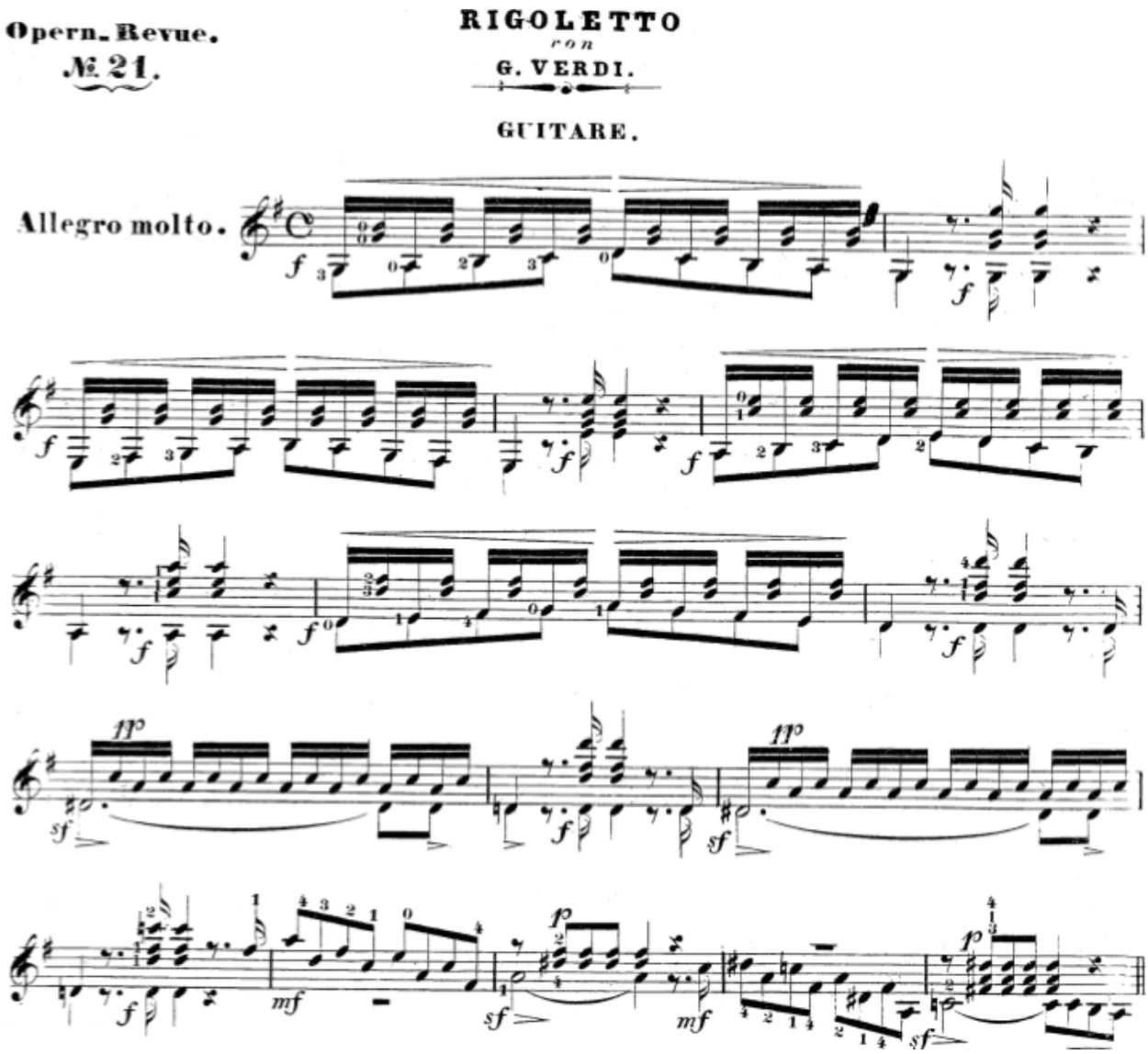


fig. 21 J.K.Mertz: Opern-Revue n.21 Rigoletto Verdi

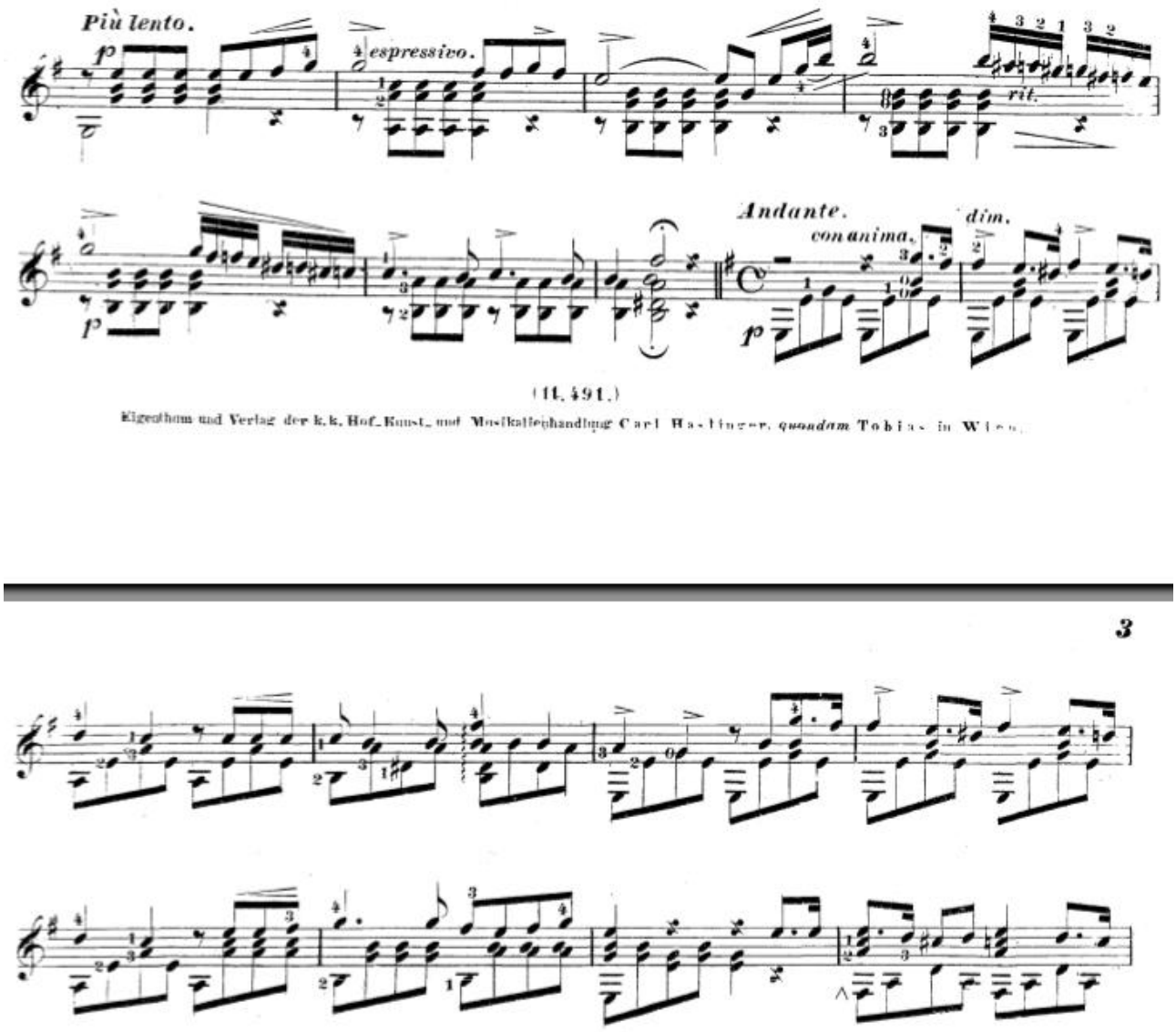


fig. 22 J.K.Mertz: ibidem

Nel suo Metodo Mertz affronta brevemente il tema delle cadenze inserendo una per ogni tonalità:

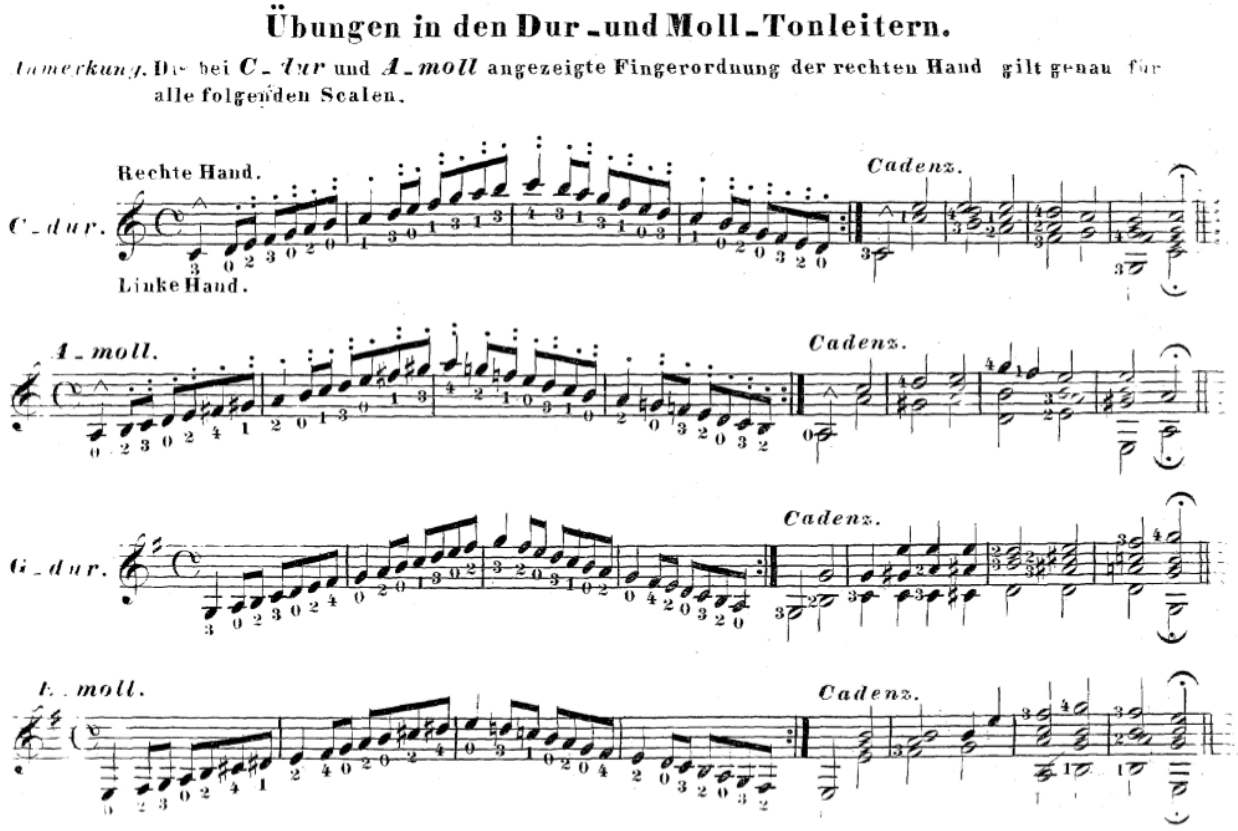


fig. 23 J.K.Mertz: Schule für die Guitare

Esempi

Cadenze

Nella nostra accezione la cadenza viene intesa come un passaggio strumentale inserito in un concerto solistico e più preferibilmente in un accordo sospensivo [15]

In questi esempi studieremo gli elementi costitutivi per poi integrarli.

Scale, varie modalità (crea modelli in tonalità)

Arpeggi, varie tipologie (crea modelli in tonalità)

Legature, gruppi ascendenti o discendenti (crea modelli in tonalità)

Ecc.

Ecco alcuni esempi

Modello Concerto op. 30 di Mauro Giuliani per cadenza in F.Gragnani Duo chitarra e violino op.8 n. 2 II tempo (da Do a la min.)

[15] Cfr.: Cadenze Concerti di Mozart (Tillmetz), Paganini (E.Suaret), ecc.

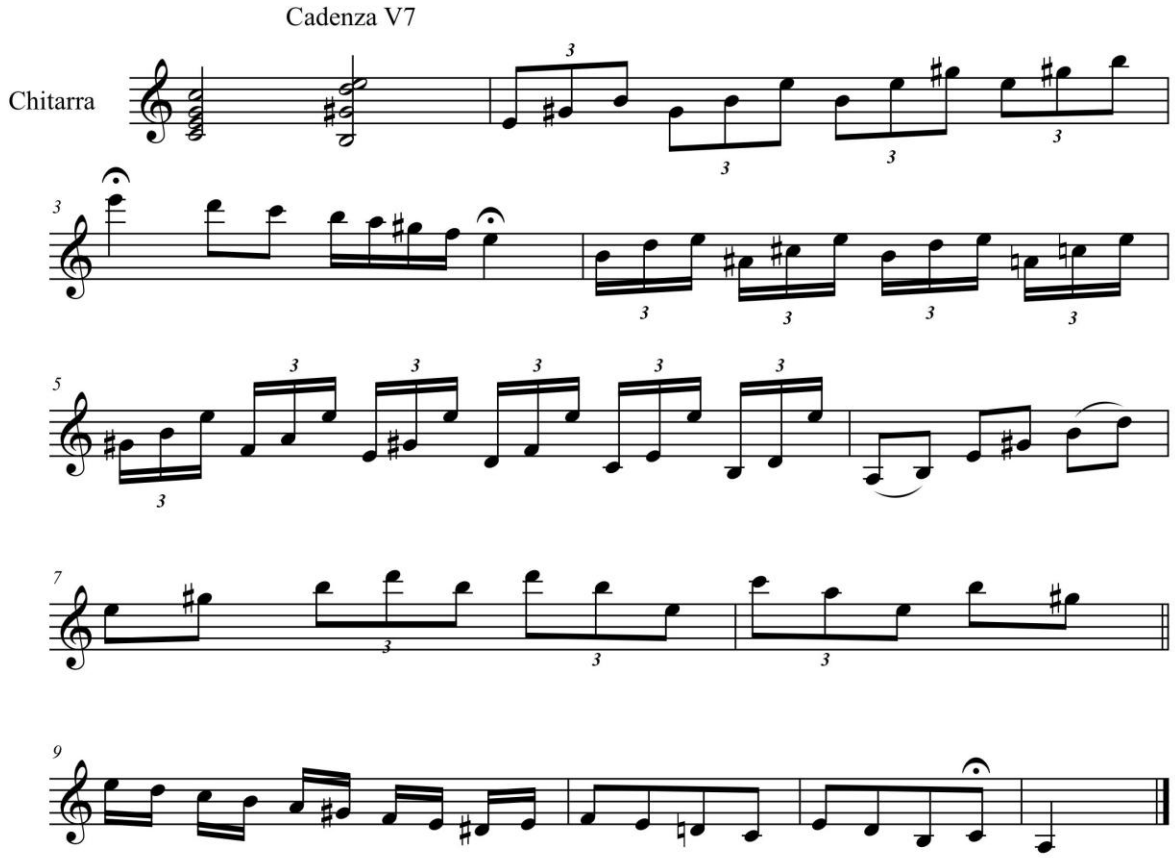


fig. 24 Modello di cadenza ricavato da Giuliani[16]

Modello simile con alternanza armonica derivata da Mertz

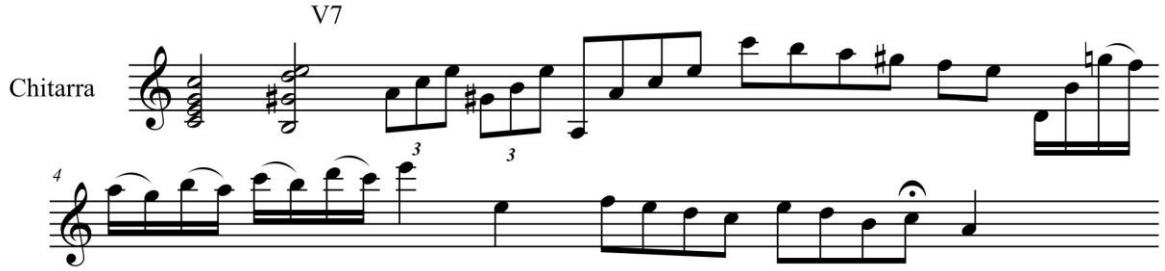


fig. 25 Modello mediato da J.K.Mertz

oppure

[16] Un uso ad esempio potrebbe essere nel duo op. 8 n. 2 di Filippo Gragnani, II tempo Adagio, prima dell'attacco del tema (sez. E ed. Zimmermann)

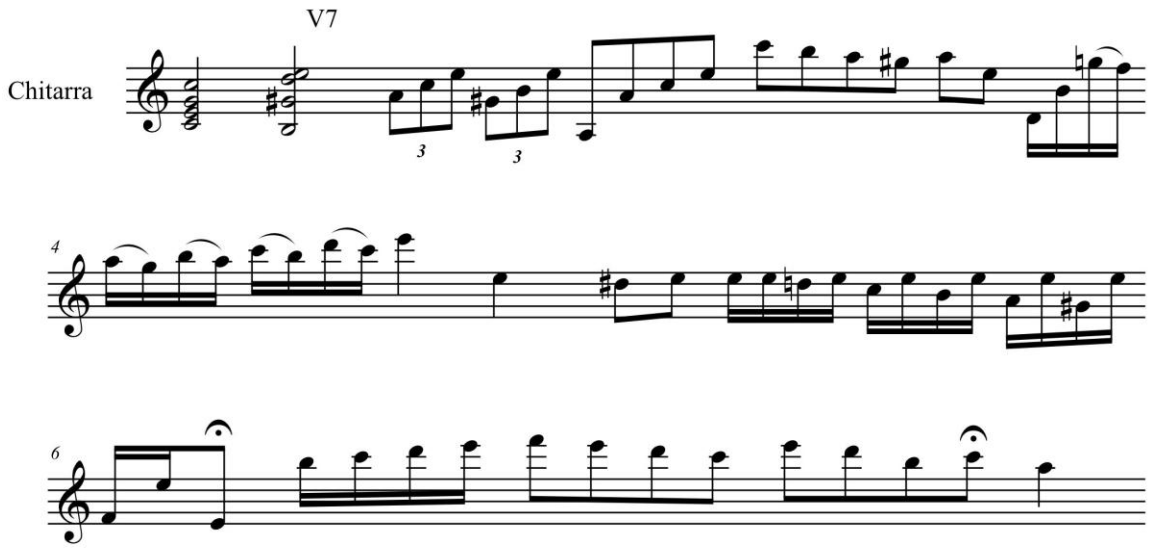


fig. 26 Modello sviluppato

Preludi

Partendo dagli esempi ad libitum dei Preludi di Carulli è possibile sintetizzare alcune possibilità per compilare un preludio. L'elemento fondamentale del Preludio è la modulazione. Importante è esercitarsi sulle varie tipologie per modulare alla chitarra (vedi appendice II).

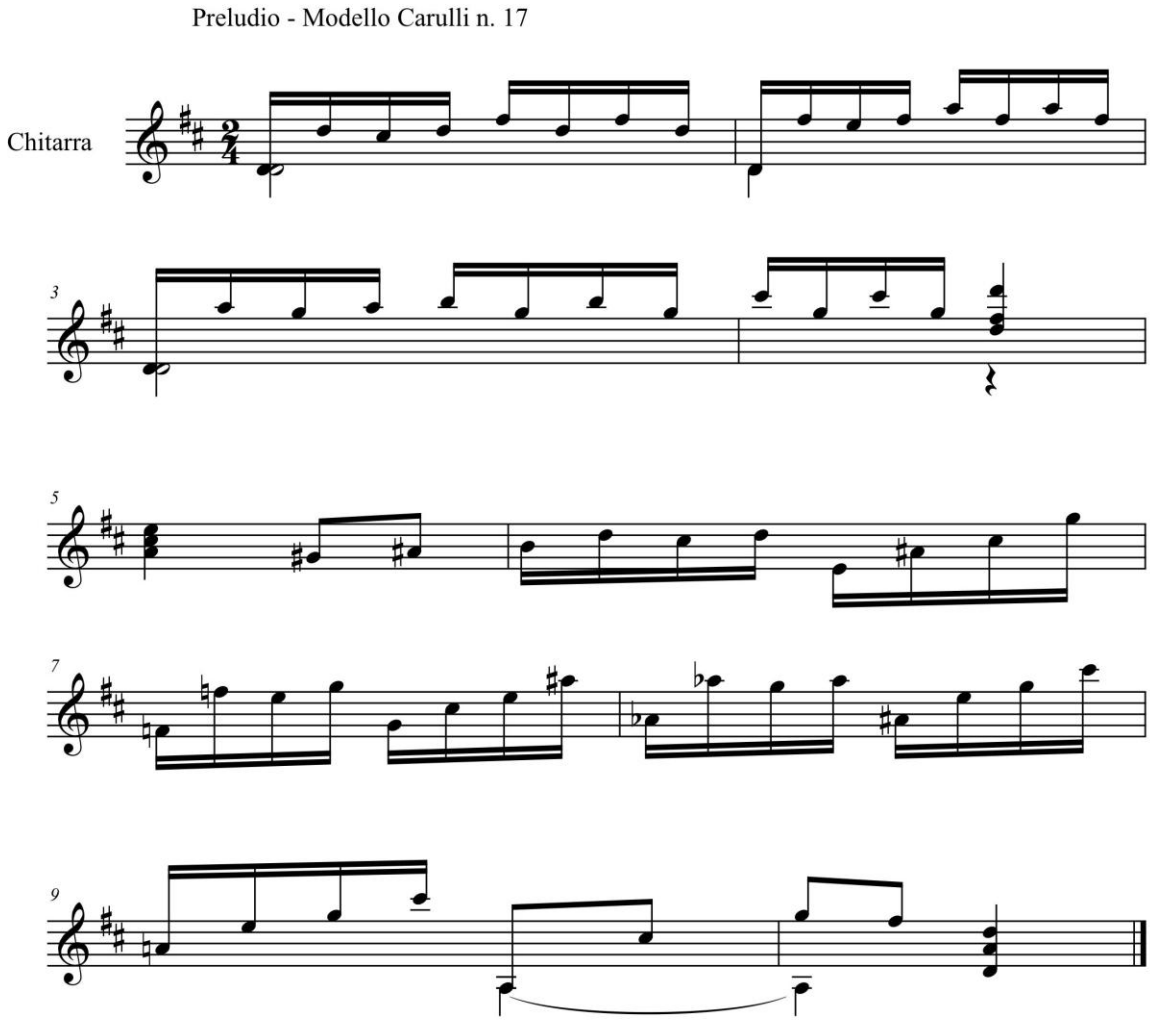


fig. 27 Modello di Preludio ripreso da Carulli

Improvvisazione su temi
Il tema o motivo è il punto di partenza per improvvisare. Si tratta di incominciare a fare graduali passi e predisporre un tavolo di lavori mentale per abbozzare degli sviluppi e per avere degli agganci dove poter attingere nuovo materiale e nuove idee[17].

Prendiamo l'esempio di uno studio di Fernando Sor: studio n. op.44. Scomponiamo lo studio attraverso le 48 misure totali del brano ed esattamente in 12 frasi di 4 misure ciascuna:
1) batt. 1 a 4 -> I e V 7
2) batt. 5 a 8 -> I IV V
3) batt. 9 a 12 -> I e V7
4) batt. 13 a 16 -> I IV e V
Lo sviluppo melodico avviene nella 5 e 6 battuta attraverso la sottodominante, mentre il periodo successivo (da batt. 9 a 16) avviene una semplice ripetizione con l'aggiunta note di passaggio.
5) batt. 17 a 20 -> V e I
6) batt. 21 a 24 -> V I V7 I
7 batt. 25 a 28 -> I/V I

[17] Cfr.: A.Schoemberg, *Elementi di composizione musicale*, S.Z., Milanon 1967

8 batt 29 a 32 -> I/V I V7 I
Alla batt. 17 Sor sviluppa il tema portandosi ditonicamente sulla dominante e innalzando il IV modula al Sol maggiore. Lo sviluppo del tema è però limitato alle batt. 17 a 24 in quanto le successive sono ripetute.
9) batt. 33 a 36 -> I V7
10) batt. 37 a 40 -> I V
11) batt. 41 a 44 -> I V
12) batt. 45 48 -> I IV V7 I
A batt. 3 abbiamo la ripresa con alcune piccoli varanti dovute a note di passaggio (batt. 38 e 39) e batt. 45 e 46. A batt. 39 inserisce un do #, come appoggiatura armonica sul re.

Riassumendo gli strumenti utilizzati nella forma dello Studio di Sor sono:
esposizione del "tema"
breve variazione nella ripetizione del tema per ampliamento della cadenza con Sottodominate, Dominate e Tonica
Note di passaggio
Ripetizione della frase (4 + 4)
Invenzione di un nuovo tema
Modulazione alla Dominante
Ripresa e piccola variazione con note di passaggio

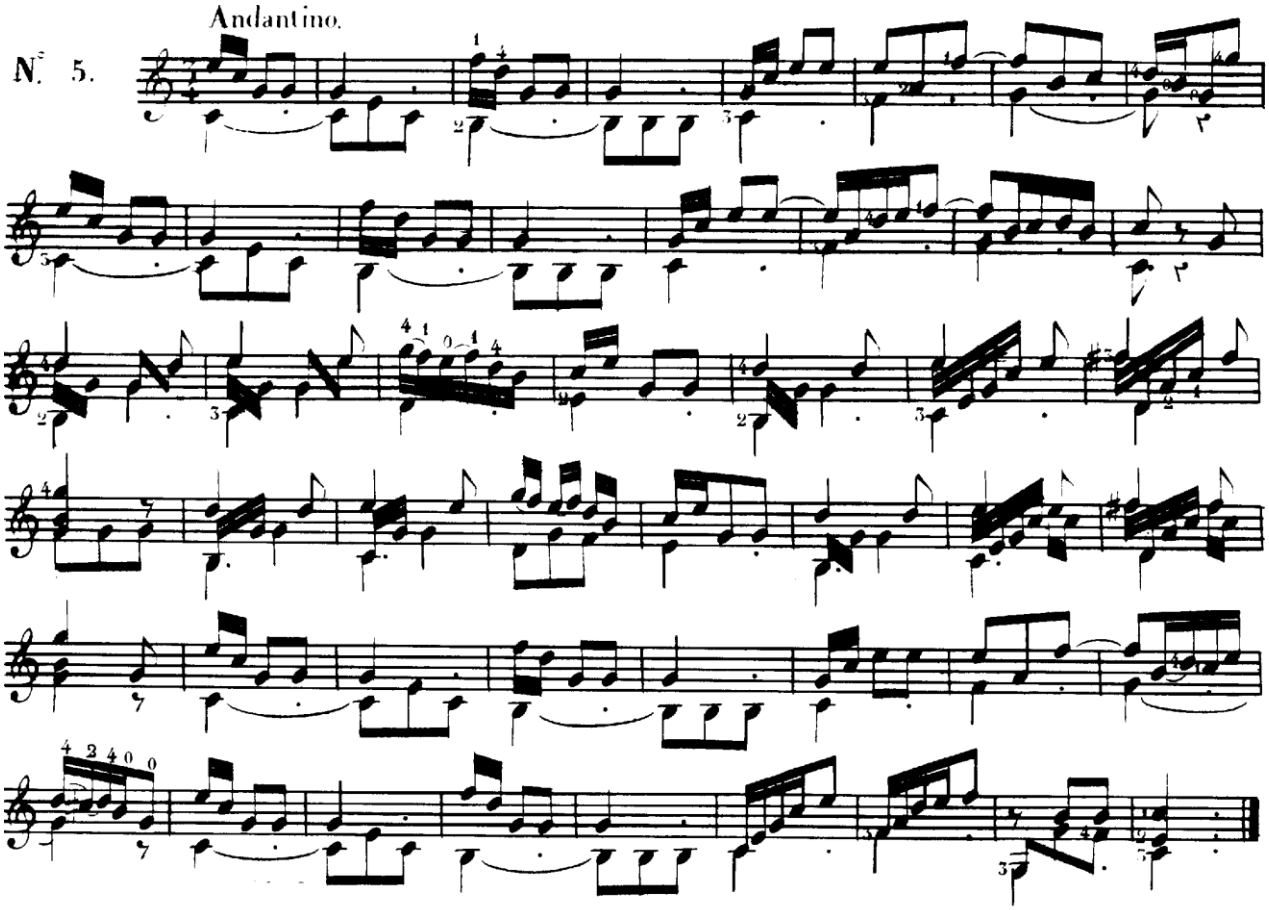


fig. 28 Fernando Sor: studio n. op.44.

Un altro esempio, con uno stile più Romantico, può essere rappresentato dal Cantabile di J.K. Mertz, contenuto nel Metodo.

In questo caso abbiamo un uso più articolato dell'armonia, delle appoggiature armoniche e l'uso dell'accordo diminuito (batt.7) sul V° grado della Dominante di La magg.
Riassumendo:
esposizione del tema
progressione della cellula di partenza
ambiguità armonica (il fa naturale batt.4 per la min)
tensioni armoniche con l'accordo diminuito
seconda idea sulla dominante

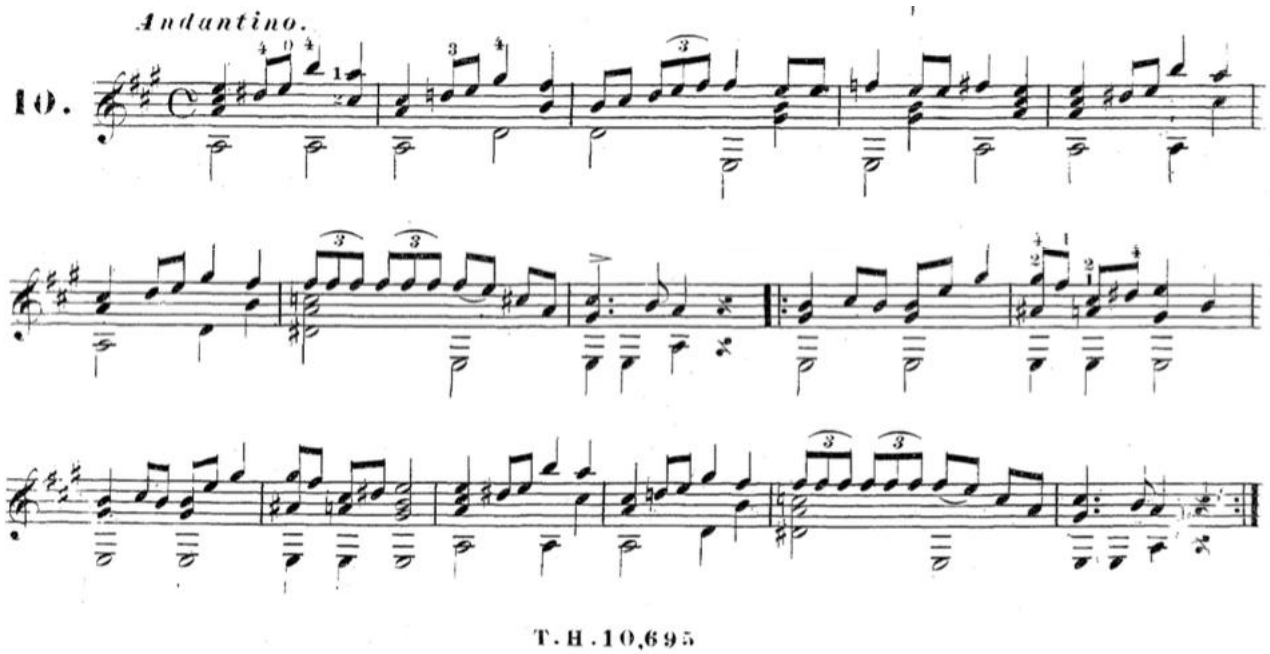


fig. 29 J.K.Mertz Cantabile *dal Metodo.*

Partimenti
Dal sec. XVII al secolo XVIII nell'ambito della Scuola Napoletana e delle attività dei Conservatori di Napoli si sviluppò la pratica del Partimento, ovvero improvvisare su strumenti a tastiera un tema dato o semplicemente realizzare il basso continuo. Tra i compositori che utilizzarono questa pratica vengono ricordati: Francesco Durante (1684-1755), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Leonardo Leo (1694-1716), Fedele Fenaroli (1730-1818).

Una definizione di Partimento
A differenza del basso continuo nel Partimento il compositore inserisce varie livelli di riferimento musicale, come l'imitazione, la progressione, sviluppo tematico. La scrittura si identifica con delle guide, dei punti di riferimento generici in un tra l'armonia e struttura musicale. Il testo del Partimento diventa una specie di schizzo, una specie di canovaccio dove sviluppare, e improvvisare a tema, il tessuto musicale descritto [18].

Realizzazione di un Partimento
I documenti sino ad ora giunti sulla realizzazione del Partimento offrono molti spunti per la loro esecuzione, anche se non esiste ancora una dettagliata ricostruzione in merito. Va ricordato che con il secolo XIX avviene l'abbandono della pratica del Partimento ed va ricordato che il Partimento va

[18] Giorgio Sanguineti, *The art of the Partimento: History, Theory and Practice*: New York, OUP, 2012 (p.167)

costruito con l'improvvisazione difficile è stabilire con esattezza la prassi utilizzata.
Riportiamo un esempio di realizzazione moderna tratto dal lavoro di Sanguineti.

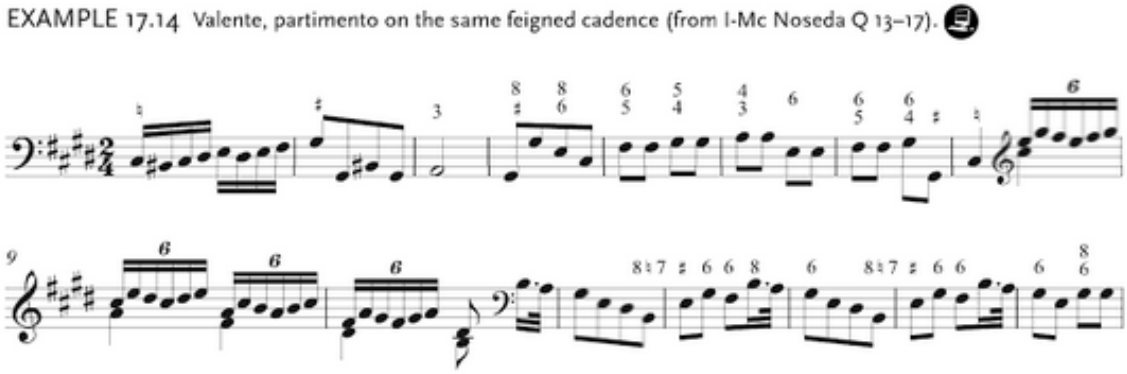


fig. 30 Esempio tratto da Giorgio Sanguineti*, The art of the Partimento*, op. cit (p.272)

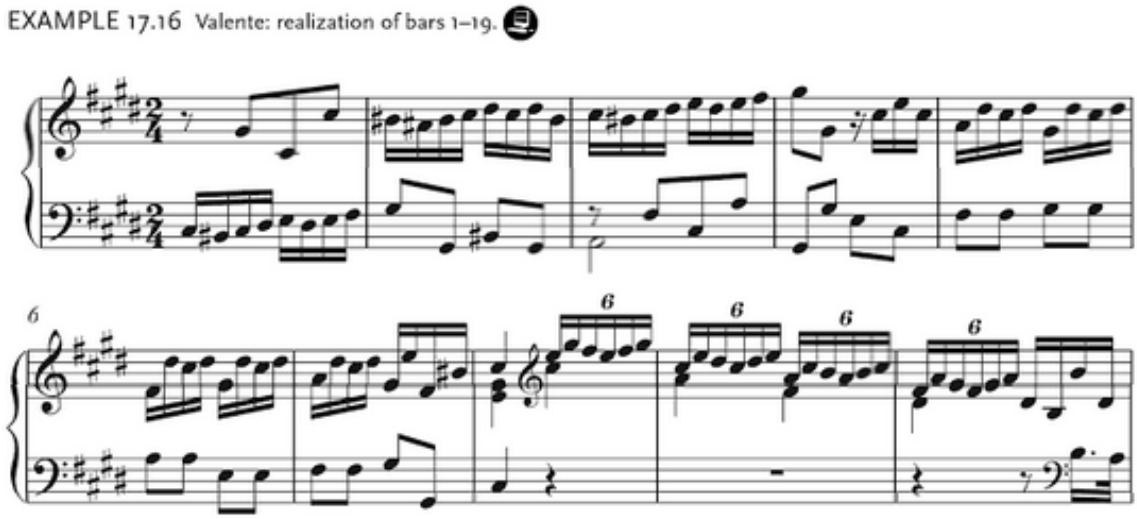


fig. 31 esempio tratto da Giorgio Sanguineti, *The art of the Partimento*, op. cit. (p.273)

Bibligrafia

C.Czerny *(1836), A systematic introduction to improvisation*, op.200, a cura di Alice L. Mitchell, Ney York: Longman, 1983
G.Sanguineti, *The Art of the Partimento: History, Theory and Practice*, New York: OUP, 2012
L.Bosman, *Harmony for guitar*, New York: Musical New Service, 1978
A.Schönberg, *Elementi di composizione musicale,* Milano: Suvini Zerboni, 1969

Area n.2: FLAMENCO

Il Flamenco deriva dal *cante jondo* (canto profondo) ed è un fenomeno musicale che compare alla fine del XVIII secolo nel sud della Spagna, in Andalusia. Basato sul canto (*cante*) viene accompagnato dalla chitarra e unito al *baile* (ballo). Secondo Phelipe Pedrell il termine flamenco deriva dai fiamminghi, prevalentemente dai danzatori.
La chitarra come strumento popolare spagnolo ha quindi avuto un ruolo fondamentale anche per lo sviluppo della musica colta. Lo stesso Dionisio Aguado nel sui metodi cita la fondamentale figura del chitarrista Miguel GarcVa (ca.1760-ca.1800)[19]. Nell'Ottocento la musica spagnola acquista la sua autonomia e identità attraversa l'opera di Isaac Albeniz ed Enrique Granados e successivamente con il compositore più importante della Spagna: Manuel de Falla (1876-1946).

E' proprio de Falla, insieme a García Lorca, che ci offre una precisa definizione della chitarra e del *cante jondo* nella presentazione del Concorso musicale sul Cante Jondo di Granada del 1922:

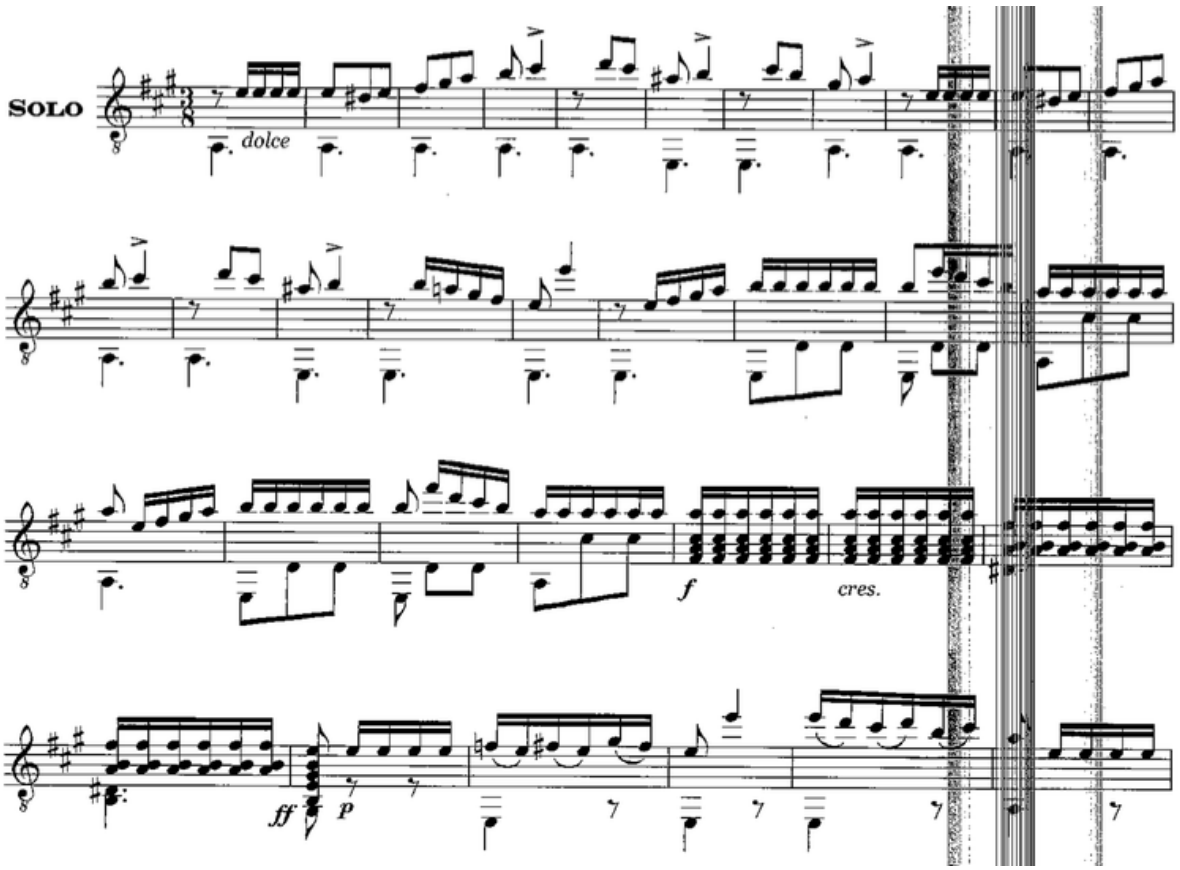
> *Chitara: "Non termineremo queste note senza specificare, anche se brevemente, la parte importantissima avuta dalla chitarra spagnola nelle influenze e suggestioni a cui ci siamo riferiti. Il fatto è che il tocque jondo non ha rivali in Europa. Gli effetti armonici che in inconsciamente producono i nostri chitarristi, rappresentano una delle meraviglie dell'arte spontanea".*
>
> *Cante Jondo: "si considera cante jondo, agli effetti di questo concorso, il gruppo di canzoni andaluse il cui tipo generico crediamo di conoscere nella così chiamata seguiriya gitana…"*[20].

Con la musica flamenco, iniziando dal XIX, abbiamo quindi un doppio ruolo della chitarra, popolare e colta; così come, nell'ambito dei compositori colti incomincia una trasformazione culturale dove rintracciare la musica andalusa e dove ritrovare la pratica dell'improvvisazione.

Trinidad Huerta
La recente pubblicazione di Suàrez-Pajares e Coldwell ha finalmente chiarito il lascito chitarristico di Trinidad Huerta [21]. Ricordato da Berlioz nel suo Trattato Trinidad Huerta (1800-1874) è certamente stato un chitarrista di ampia versatilità strumentale e musicale. L'approccio compositivo di Huerta deve essere incanalato nell'ambito di una sperimentazione a carattere improvvisativo, legato in primis agli idiomi strumentali e alle mode dell'epoca. Tra le composizioni legate alla Spagna oltre al Bolero possiamo soprattutto vedere nel " Nouvelle Grande Fantaisie ur le Theme de la Cachuca Nationale" op.64 elementi tratti dal folclore.

---

[19] La decisione di Aguado di utilizzare le unghie è probabilmente legata all'incontro con Miguel *Garca.*
[20] M.de Falla, *Scritti sulla musica e i musicisti*, Milano: Ricordi, 1988 (p.170)
[21] A.T.Huerta. *Life and work,* ed. Javier Suàrez-Pajares and Robert Coldwell, DGA Edition, 2006 Mel bay



La Fantasia è interessante in quanto Huerta sviluppa idiomi chitarristici legati al folclore e allo strumento che tra poco diventerà a pieno titolo lo strumento del flamenco: *la guitarra flamenco* [22].

Julian Arcas

La figura di Arcas (1832-1882) è fondamentale nella storia della chitarra spagnola del sec. XIX. Innanzi tutto l'amicizia e la collaborazione con il liutaio Antonio de Torres, che portò ad una cambiamento radicale nella costruzione della chitarra del secondo '800 e poi, come vedremo, un radicamento verso il patrimonio folclorico della Spagna. Come Huerta, Arcas ricercò l'affermazione concertistica in Spagna e in Europa. La sua attività compositiva va aggiunta a quella del concertista e delinea un profondo arricchimento alla tecnica chitarristica. Ma con una grande innovazione: il timbro "We would not be exaggerating if we said that the guitar, in the hands of Arcas, is a miniature orchestra" [23]. Le composizioni di Arcas pur ricalcando alcuni cliché dell'epoca (ad es. le parafrasi d'opera) sono portatrici del nuovo stile iberico latino attraverso una riformulazione del patrimonio delle danze spagnole e dello stile strumentale dei tocaores. Troveremo composizioni che espressamente fanno ricorso al flamenco dell'Andalusia, attingendo ai ritmi ma (e qui sta una sostanziale innovazione) ai modi antichi e alle scale tipiche del flamenco. Composizioni come *Solea*, *Rondeña*, *Boleras*, *Jota Aragones*, *La cubana* e altre ne sono una esemplare testimonianza.

Come negli altri autori del secondo '800 spagnoli non abbiamo metodi e strumenti didattici, come invece è stato il caso fortunata di Aguado.

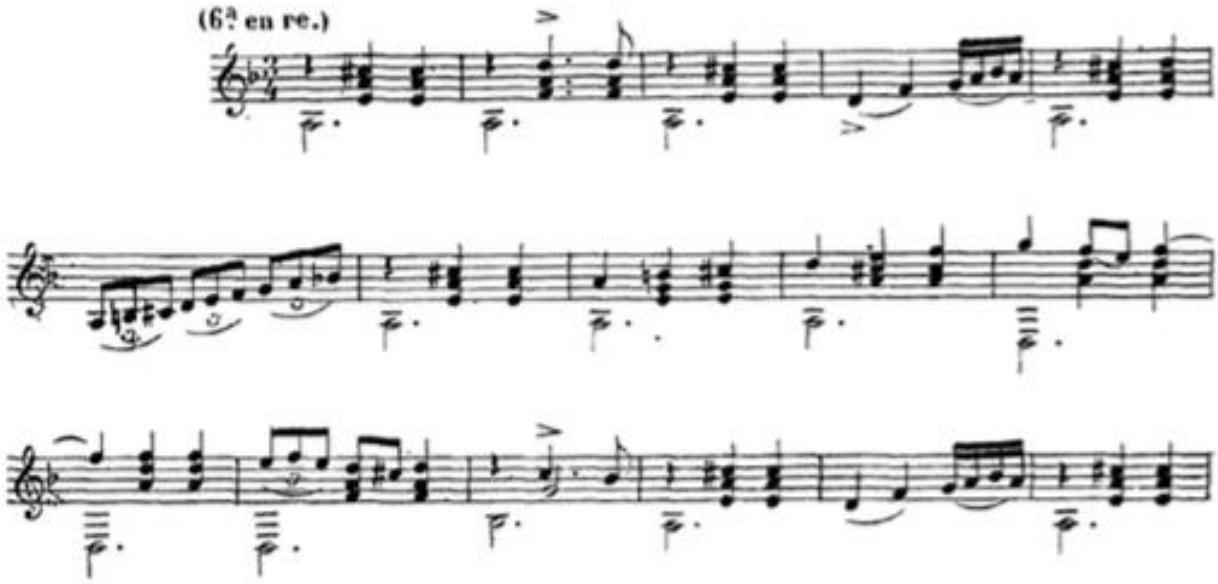
Andiamo quindi ad analizzare alcune opere di Arcas.

---

[22] Per una storia dettagliata della chitarra flamenco si veda

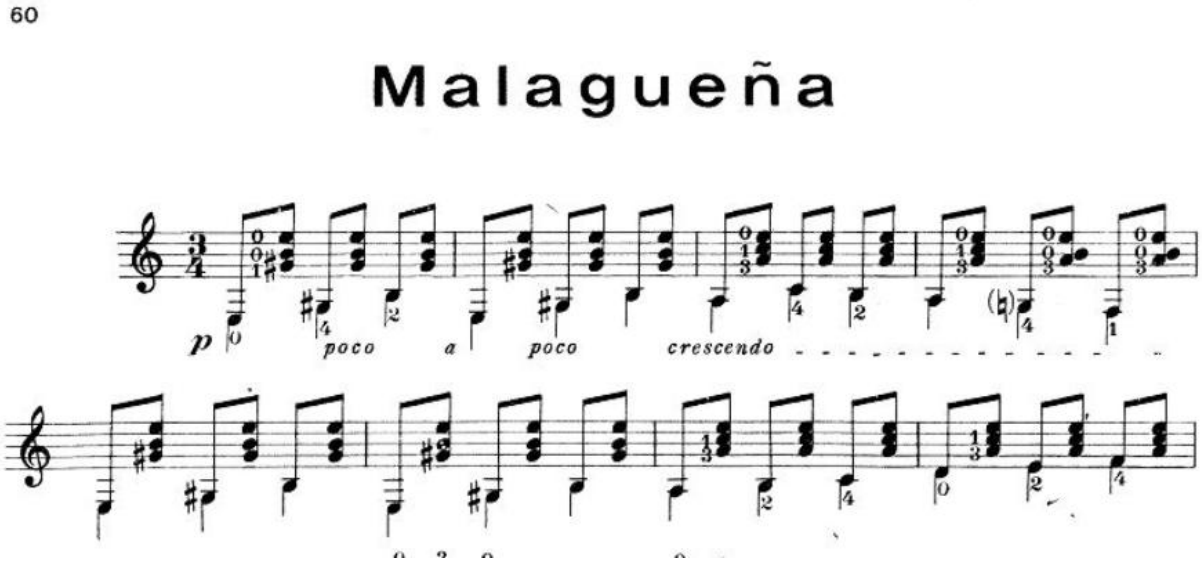
[23] Da una recensione del concerto di Arcas a Londra in *J. Arcas. Obras*…, Soneto (p.15)

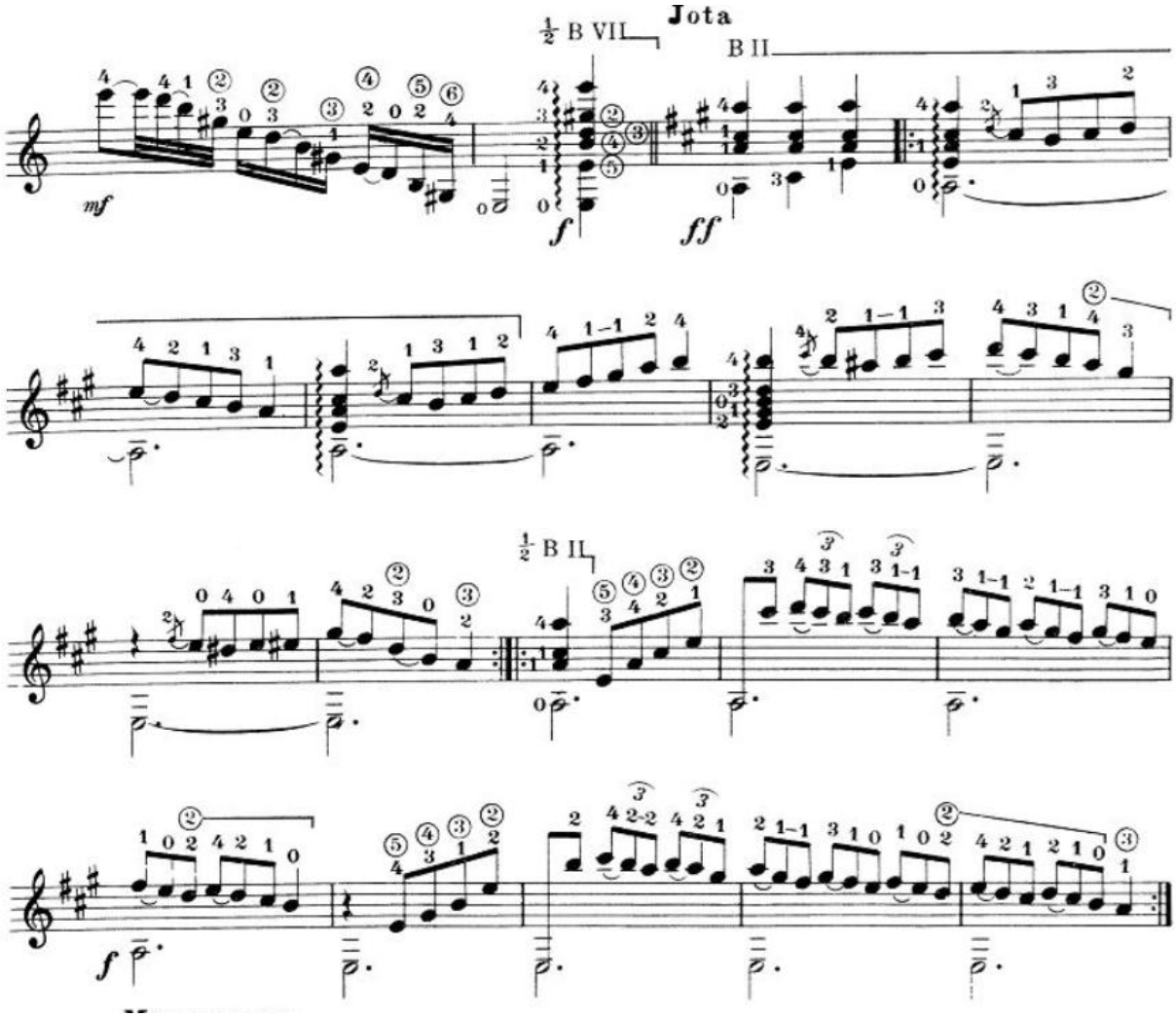
SOLEA



Francisco Tárrega
L'opera chitarristica di Tárrega (1852-1909) ha tutta una serie di riferimenti al folclore spagnolo. Ma l'approccio di Tárrega è fondamentalmente diverso da quello di Arcas, almeno nelle composizioni dove Arcas si riferisce alla Spagna. Arcas 'trascrive' dal popolare inglobando elementi anche strutturali (ritmo e modalità) a differenza di Tarrega, più attento a 'riscrivere' gli elementi del folclore. Composizioni storiche come *Recuerdos de Alhambra*, *Capricho Arabe, Tango*, *La Cartagenera* pur essendo ispirate all'oriente e con l'idea di una tematizzazione di estetica del folclore spagnolo mantiene un perfetto equilibrio con l'armonizzazione canonica e spesso con un disegno melodico accademico. L'operazione di Tarrega si può definire nel senso di un arricchimento e di una ricerca esotica, dove l'idea di 'altra cultura musicale' diventa un elemento di grande incentivazione espressivo.
Ecc.

Ci sono alcune situazioni dove Tárrega va oltre questo suo proponimento. Analizzeremo la *Gran Jota*, *Malgueña*

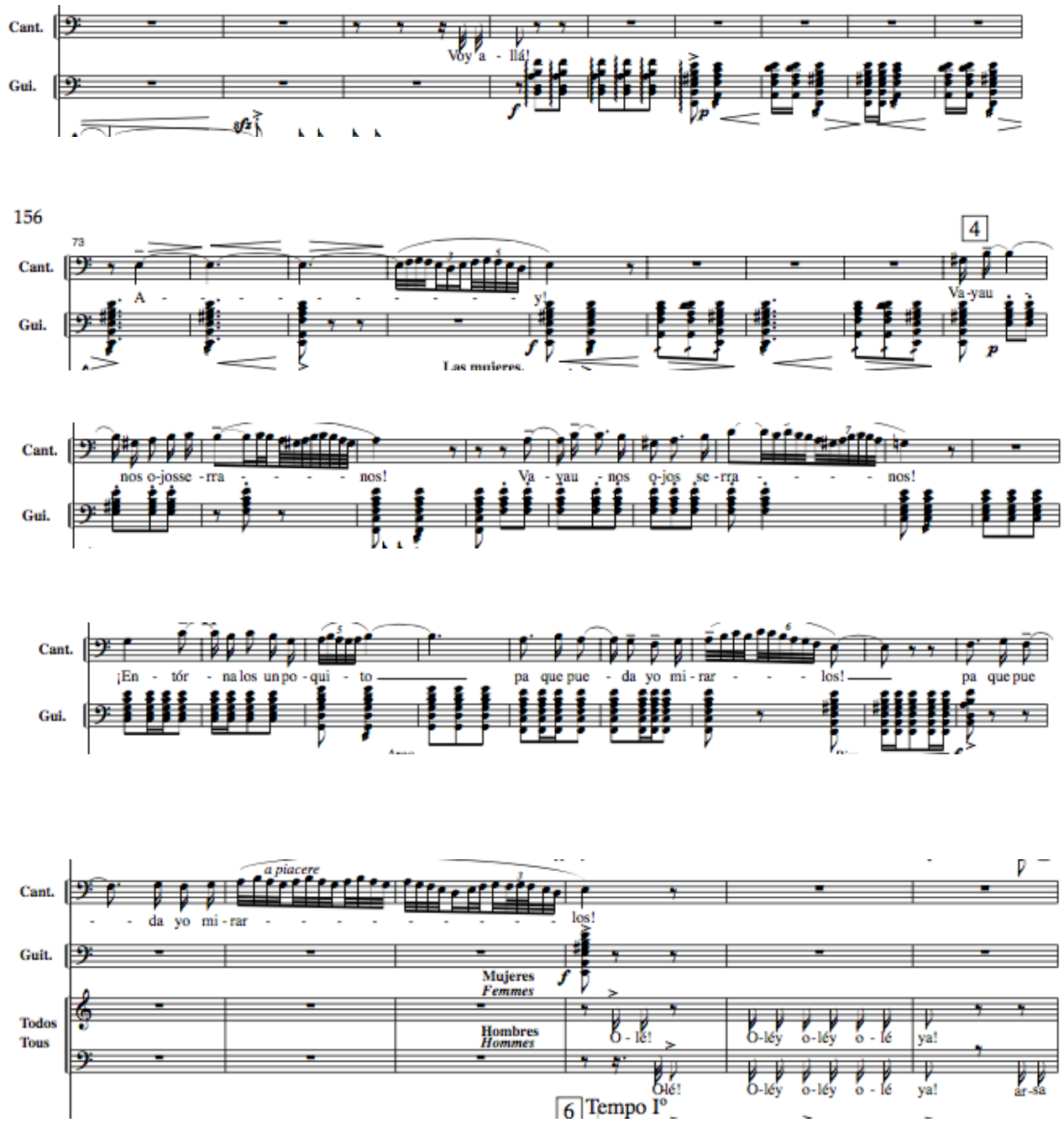




Manuel de Falla

Pur considerando la produzione chitarristica di Manuel de Falla (1876-1946) minima rispetto a Arcas e Tarrega l'analisi della sua musica rappresenta un importante esempio dell'affermazione del Nazionalismo musicale spagnolo tra '800 e '900. Mentre la tecnica musicale di Tárrega si può ascrivere in un percorso romantico-esotico, proveniente dall'oriente, la tecnica musicale di de Falla fa ricorso continuo alle antiche scale e ai ritmi legati al cante jondo. Si può quindi sostenere un filo di continuità tra la tradizione popolare spagnola del sec. XIX e la sua rivisitazione e reinvenzione in chiave moderna. All'interno di questo movimento chiarito innanzi in primis da Felipe Pedrell la continuità passa attraverso anche ad altri compositori che hanno colto questo nuovo aspetto della produzione musicale spagnola, ricordiamo innanzi tutto Joaquin Turina, Joan Manén sino a Joaquin Rodrigo.

Si può sottolineare che l'importanza di de Falla oltre al *Homenaje* sta nella sua idea di chitarra e di flamenco, nella sua reinvenzione in chiave modernista e nelle strutture modali ad essa legata. Se ad esempio prendiamo la sua opera *La vita breve* (1905) troviamo ampi dettagli e riferimenti espliciti di elementi autoctoni:



Nella sezione flamenco de Falla unisce alcune formule idiomatiche: gli accordi in rasgueados della chitarra e i melismi della voce maschile utilizzano le diteggiature tipiche dei *tocadores*. Utilizza la notazione all'ottava inferiore, uscendo dallo classico modo di scrittura della chitarra [24], e disegna la tipicità del disegno melodico e ritmico. Quindi il riferimento è all'accompagnamento del *cante* ma con le tipicità insostituibile del timbro della chitarra. Ritroveremo alcuni modelli nell'Homenaje, anche se il tutto è mediato da una scrittura estremamente colta e raffinata. Homenaje sviluppa…

Joaquin Turina

Tutte le composizioni di Joaquin Turina (1882-1949) sono ispirate al flamenco. Dal 1929 al 1935 Turina scriverà cinque composizioni solistiche: *Sevillana* op.29, *Fandanguillo* op. 36, *Ràfaga* op 53, *So-*

[24] Come sappiamo questo modo di scrittura è stato adoperato in varie partiture orchestrali (G.Mahaler, A.Schoenberg, A.Webern) anche se non ha mai avuto una vera e propria pratica nei chitarristi.

nata op.61, *Homenaje a Francisco Tarrega* op.69. I tratti della tradizione sono evidenti, innanzi tutto la forma, episodica, con il ricorso alle tecniche chitarristiche derivate dal flamenco. Ad esempio nella *Sevillana* espone in modo preciso il ritmo attraverso una notazione su due pentagrammi: nel pentagramma superiore la ritmica e nel pentagramma inferiore l'armonia. L'opera è anche un archetipo di tipo improvvisativo sugli elementi flamenco: *rasguardo, punteado, arpeggi.*

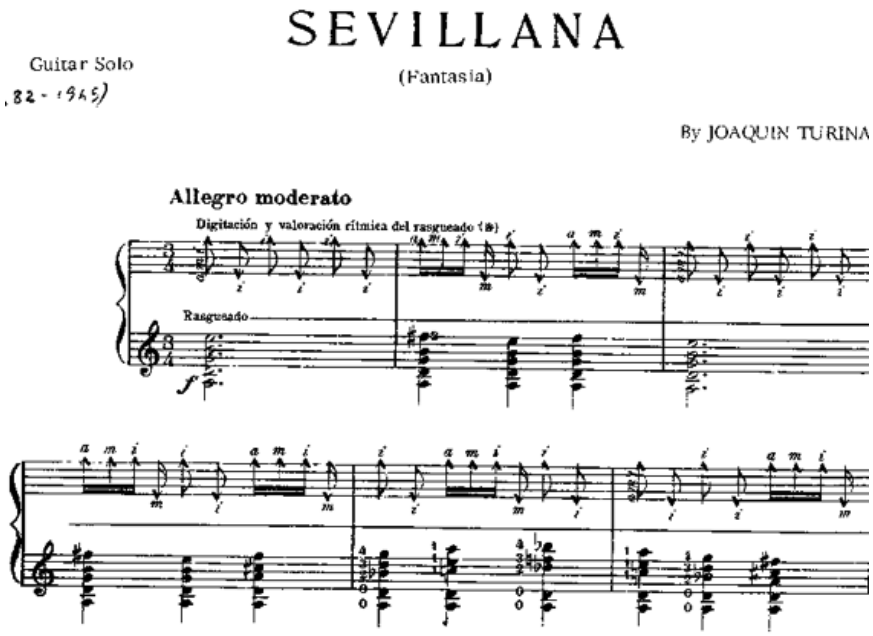


fig. 32 J.Turina: *Sevillana* op.29

La scala utilizzata:

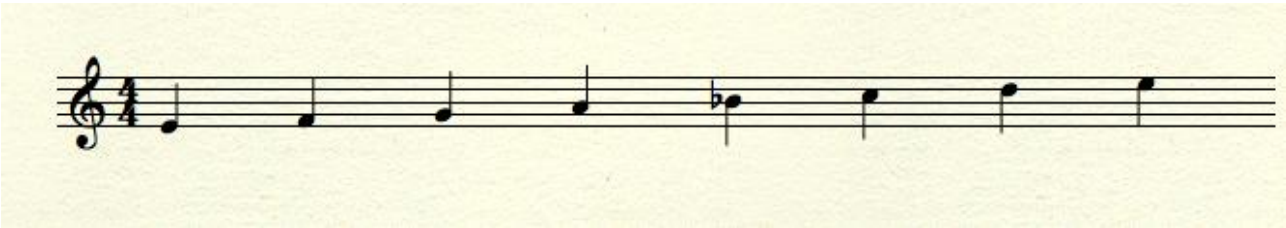


fig. 33 Modello di scala frigia impiegata

Come viene documentato[25] l'incontro con Segovia favorì la nascita delle opere chitarristiche – la titubanza nello scrivere per chitarra di Turina, era l'assenza di manuali per la composizione chitarristica. Oltre agli idiomi strumentali, derivati dalla tradizione flamenco, è presente una particolare cantabilità, frutto anche della collaborazione con Segovia. La tendenza alle sonorità flamenco è inoltre presente nel *Fandanguillo*, opera di grande efficacia ed equilibrio – ricordiamo l'interessante attacco con i suoni di *tambora* sulle corde basse.

Joaquin Rodrigo

Lo stile e l'estetica di Rodrigo (1901-1999) sono ormai lontani dal patrimonio del cante jondo, definito da Pedrel e successivamente incarnato da de Falla. Ma nonostante la consapevolezza di un mondo alle spalle Rodrigo esprime con il Concierto de Araniuez un particolare momento di quel mondo. Spicca, specie nel II movimento del concerto, un'esaltazione del patrimonio arcaico spagnolo a cui il compositore sente di dare un ulteriore tributo.

[25] G.Nuti, *Manuale di storia della chitarra*, Vol. 2, Ancona: Berben, 2009 (p.104)

L'analisi delle cinque battute del II tempo ci fa capire quanto il patrimonio del canto jondo è stato presente nella musica di Rodrigo.

fig. 34J.Rodrigo: II tempo *Concierto de Aranjuez* (riduzione chitarra e pianoforte) 1939

Riducendo le figurazioni si può arrivare all'ossatura del tema e comprenderne meglio le strutture portanti. Innanzi tutto il melisma (vocalizzo) poi il graduale avvicinarsi alla tonica.

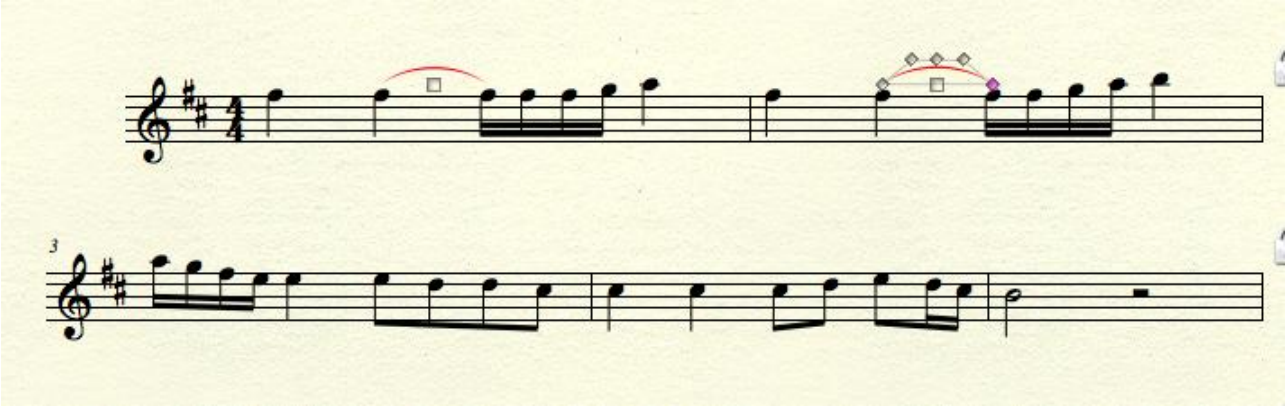


fig. 35 Schema melodico Concerto de Aranjuez

Improvvisazione nel flamenco

Per capire la situazione musicale che si viene a creare in Spagna nel sec. XIX bisogna rifarsi alla natura del Cante Jondo, l'antico canto popolare andaluso. Si tratta di una nuova possibilità espressiva, incardinatisi nella Spagna meridionale del XVIII, dove sono confluiti elementi di cultura araba, bizantina, ebraica e gitana. Le forme arcaiche del Cante jondo, con la pratica e del solo canto (*cantaor*) o con l'accompagnamento della chitarra (*tocaor*) , si sono gradualmente sviluppate con l'aggiunta della danza e infine, nel secolo XIX, nell'insieme di queste forme espressive chiamato flamenco[26]. Possiamo sostenere che già dalla seconda metà del secolo XIX la maggior parte dei compositori spagnoli ricorre a forme e modi del flamenco e naturalmente i chitarristi che da Arcas in poi ne fanno esplicito ricorso. Con queste premesse possiamo capire il nuovo corso della musica spagnola e considerare la chitarra[27] un particolare punto di riferimento propria di questa musica.

Procedendo per gradi si giunge al fondamentale ricorso del materiale musicale legato all'improvvisazione: la *modalità*. Mentre la teoria degli autori classici, che abbiamo trattato nella prima area, ci riportavano alla tonalità, attraverso il flamenco e le sue implicazione, avremo un utilizzo misto del sistema tonale con il sistema modale. Vanno poi aggiunte le forme idiomatiche tratte dai *tocaores* flamenco come il *ragueados*, *golpe*, ecc. [28]

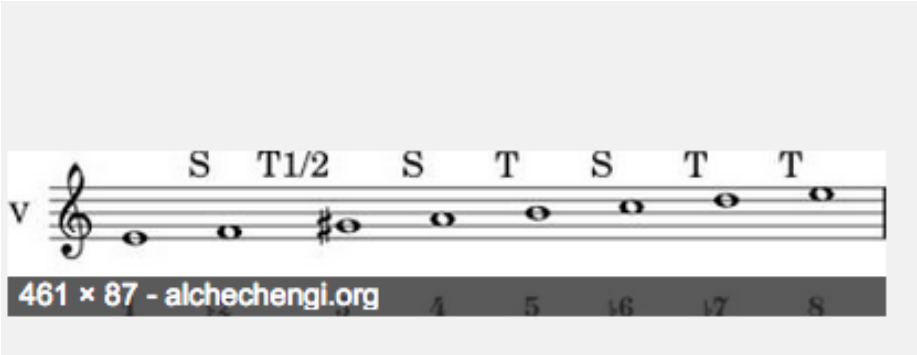


fig. 36 Scala frigia minore

[26] Esistono diverse definizioni del termine flamenco. Come riportato nella voce DEUMM flamenco= flamencos (fiamminghi Felipe Pedrell), flamenco dialettale "spacconata" (dall'arabo Garcìa Matos), oppure Fela Mengu_uomo errante (P.Barrusio).

[27] Si sostiene che fu proprio Zyrab, un musicista e poeta iracheno, che portò in Spagna nel IX secolo il liuto e che proprio da questo strumento sarebbe nata progressivamente la chitarra.

[28] Glossario flamenco: https://en.wikipedia.org/wiki/Glossary_of_flamenco_terms#I

Ecco un esempio tratto da Rafel Marin (Madrid 1902) [29]:

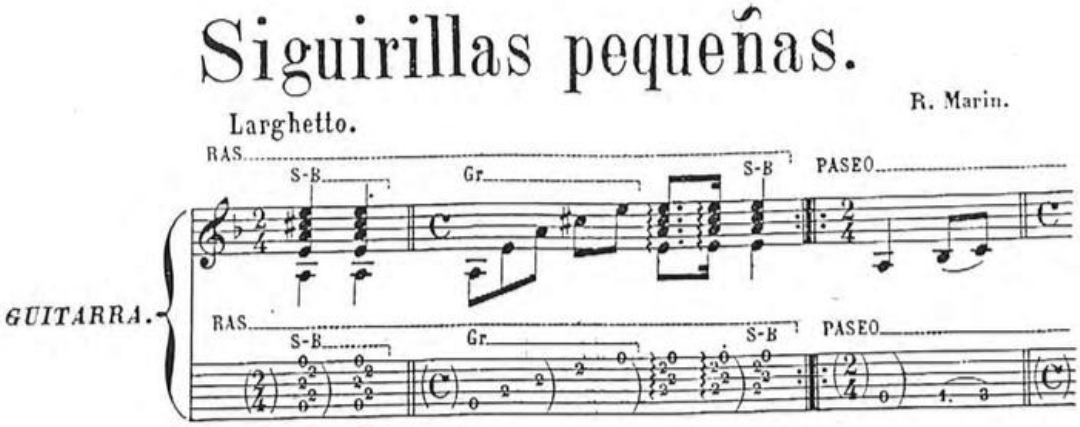


fig. 37 R.Marin, *Metodo de guitarra (flamenco). Unico publicado de aires andaluces*. Alvarez, Madrid, 1902

Lo schema armonico-modale proposto V I (V7 del III) VI I

Ma per capire le dinamiche musicali basate sul cante jondo, il flamenco, i ritmi e le danze che hanno caratterizzato il nuovo corso della musica spagnola, a partire dal XIX, secolo sono necessari alcuni fondamentali lavori e certamente il lavoro di Felipe Pedrell (1841-1922), tra i pionieri della nuova tradizione spagnola. Nelle sue composizioni, nella sua attività didattica, dove si annoverano Albeniz e Granados, e soprattutto nei suoi scritti possiamo capire l'autenticità del floclore spagnolo, la sua modernità e spiegare l'ascendenza che la cultura spgnola musicale ebbe tra il XIX e il XX secolo. L'Ottocento è stato il punto di arrivo di una tradizione musicale, il cante jondo e il famenco, fondamentalmente lasciata ai margini e confinata in ambito non colto. Subito dopo Pedrell altre grandi figure contribuiranno il cammino della tradizione spagnola: il 1922, l'anno della morte di Pedrell, è proprio l'anno in cui finalmente il *Cante Jondo* viene celebrato nel concorso indetto da Manuel de Falla e Federico García Lorca. Ecc.

Osservando l'aspetto strumentale del Flamenco abbiamo una serie di fondamentali prerogative che ne fissano la sua originalità.
1) Innanzi tutto la chitarra è lo strumento legato alla tradizione. A grosse linee la chitarra, dal lontano liuto e dalla vihuela (sec. XVI), è stato lo strumento che fissato una sua modalità e tutta una prassi, popolare e colta. Nella chitarra confluiranno schemi meccanici e tecnici ma dotati di grande espressione e drammaticità.
2) la modalità e la tematizzazione ossessiva (extraeuropea e orientale) con particolare riferimento al modo frigio. Da ricordare il modo frigio sul mi con l'innalzamento della 3a maggiore (come già esposto).
3) un preciso sistema ritmico idiomatico per le varie strutture come ad es.: palos (stile), compas flamenco (1 tempi)
4) *ida y vuelta* (andata e ritorno) il Flamenco si arricchisce già dal XIX secolo della musica dell'America latina con danze come la *Rumba*, *Gujiras*, *Colombianas*. Sviluppa musica ispanoamericana ecc.
http://www.centrodearteflamenco.it/los_palos.html#Fandangos

[29] Cfr.: F.Herrera, *Enciclopedia de la Guitarra*, Webber 1999. P. 1241.
Il metodo di Rafael Marin rimane un importante riferimento nel Flamenco chitarristico, esistono annotazioni dello stesso de Falla sul testo. Anche se le notizie su Rafael Martin rimangono scarse, il periodo di lavoro di Marin, i suoi maestri (studiò con Paco de Lucena, 1859-1898) e l'ambiente andaluso furono fondamentali.

Possiamo quindi incominciare ad avere una prima ripartizione di PALOS derivanti dai *Cantes* utilizzati:

- FANDANGOS:
Canto nato per la danza (*Tarantos, Taranta*)

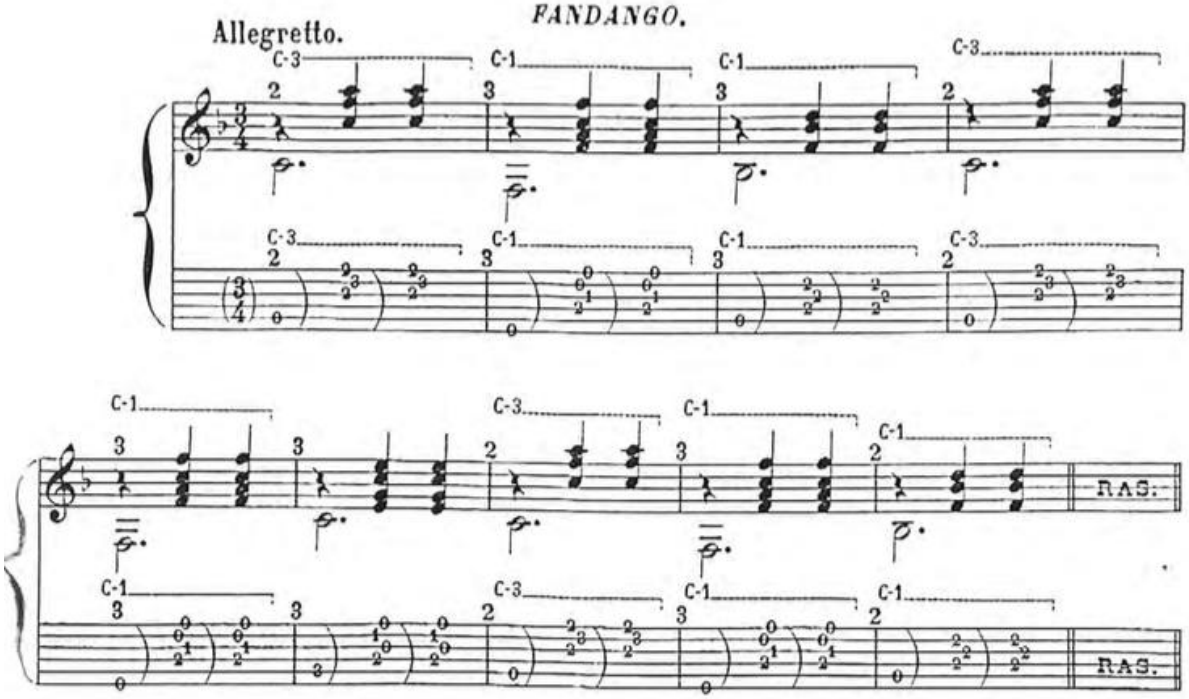


fig. 38 R.Marin, *Metodo de guitarra (flamenco). Unico publicado de aires andaluces*. Alvarez, Madrid, 1902

- TANGOS:
Cante popolari locali, aflamencado (Farruca, Garrotin, Tangos, Tientos)

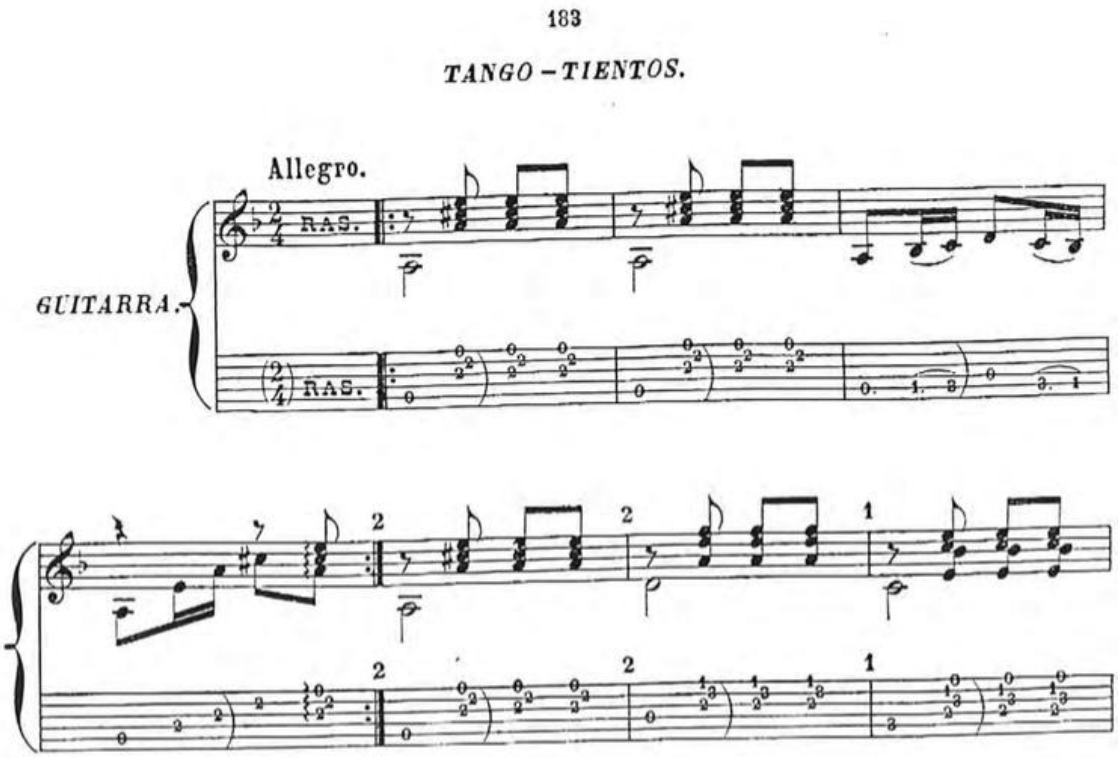


fig. 39 R.Marin, *Metodo de guitarra (flamenco). Unico publicado de aires andaluces*. Alvarez, Madrid, 1902

- SOLEARES

Canti popolari locali, aflamencado (Bamberas, Buleris, Soleares o Solea,

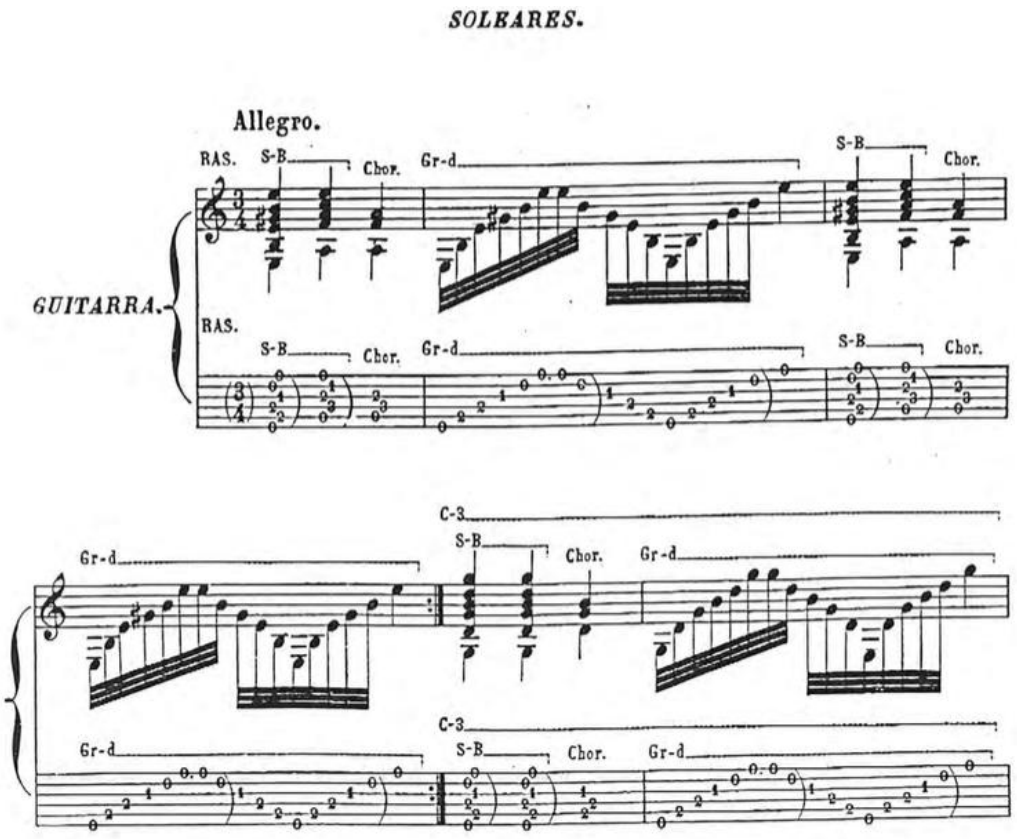


fig. 40 R.Marin, *Metodo de guitarra (flamenco). Unico publicado de aires andaluces*. Alvarez, Madrid, 1902

- SIGUIRYAS

Canto degli antichi (Serranas, Siguiriyas)

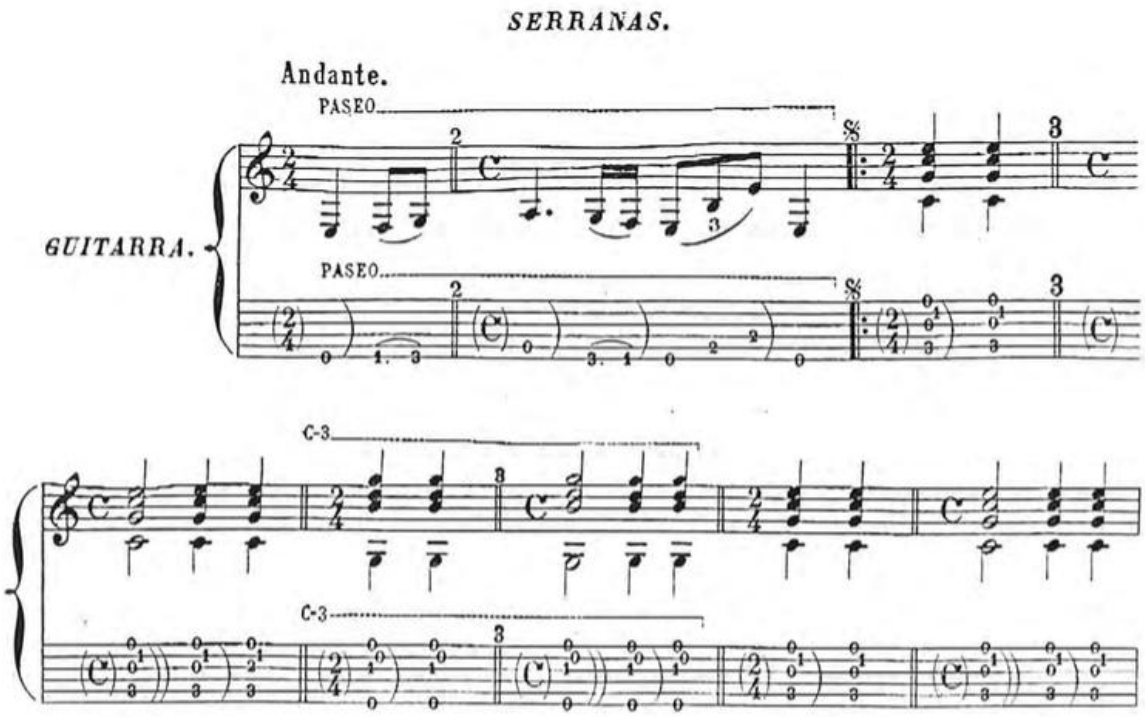


fig. 41 R.Marin, *Metodo de guitarra (flamenco). Unico publicado de aires andaluces*. Alvarez, Madrid, 1902

- COMPAS AUTOCTONO
(Alborea, Peteneras, Saetas, Sevillanas

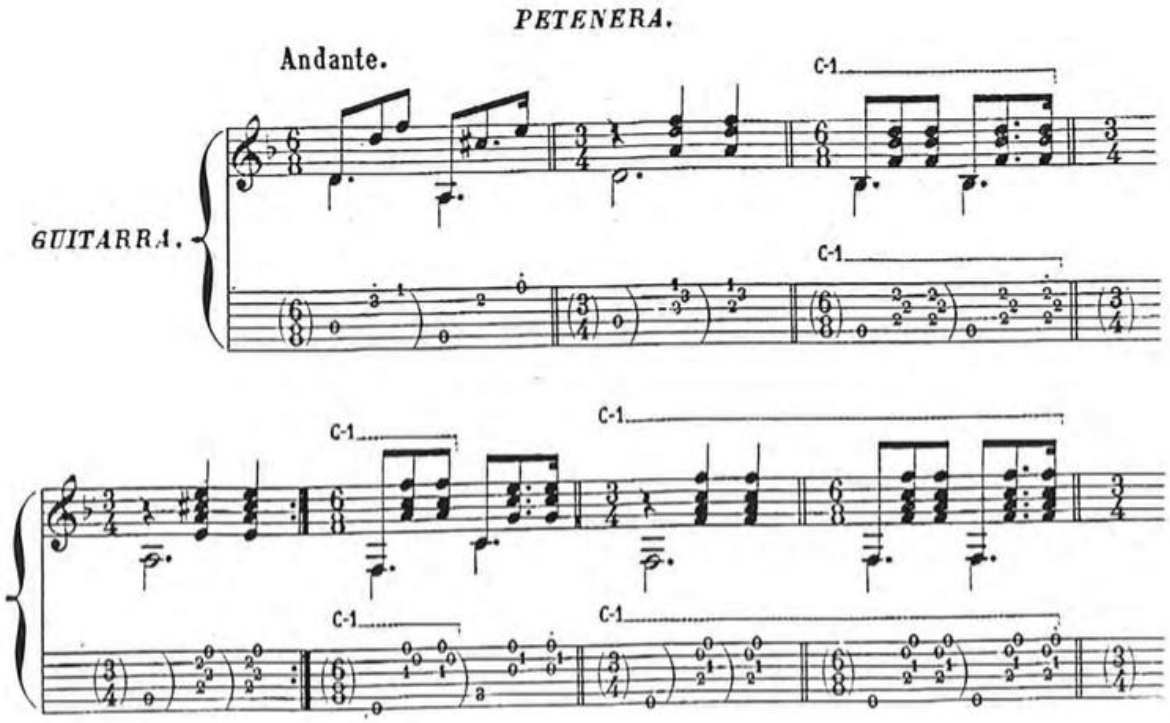


fig. 42 R.Marin, *Metodo de guitarra* (flamenco). Unico publicado de aires andaluces. Alvarez, Madrid, 1902

Federico García Lorca
L'esperienza poetica di Federico García Lorca (1898-1936) fu fondamentale per la composizione della raccolta del *Canciones* e del *Romancero Gitano*. Ma García Lorca no si limitò alla poesia e scrisse e adattò le Canciones Espanñolas Antiguas per pianoforte e voce.
Questo lavoro può rappresentare un interessante contributo all'adattamento delle melodie andaluse anche per la chitarra.
Versione originale per canto e pianoforte di Anda, Jaleo [30]*:*

[30] *Jaleo* è un canto popolare spagnolo in modo dorico con l'alternanza ritmica di ¾ e 6/8. Ca*Cfr.: F.Herrera,* Enciclopedia de la Guitarra*, Webber. 1999*

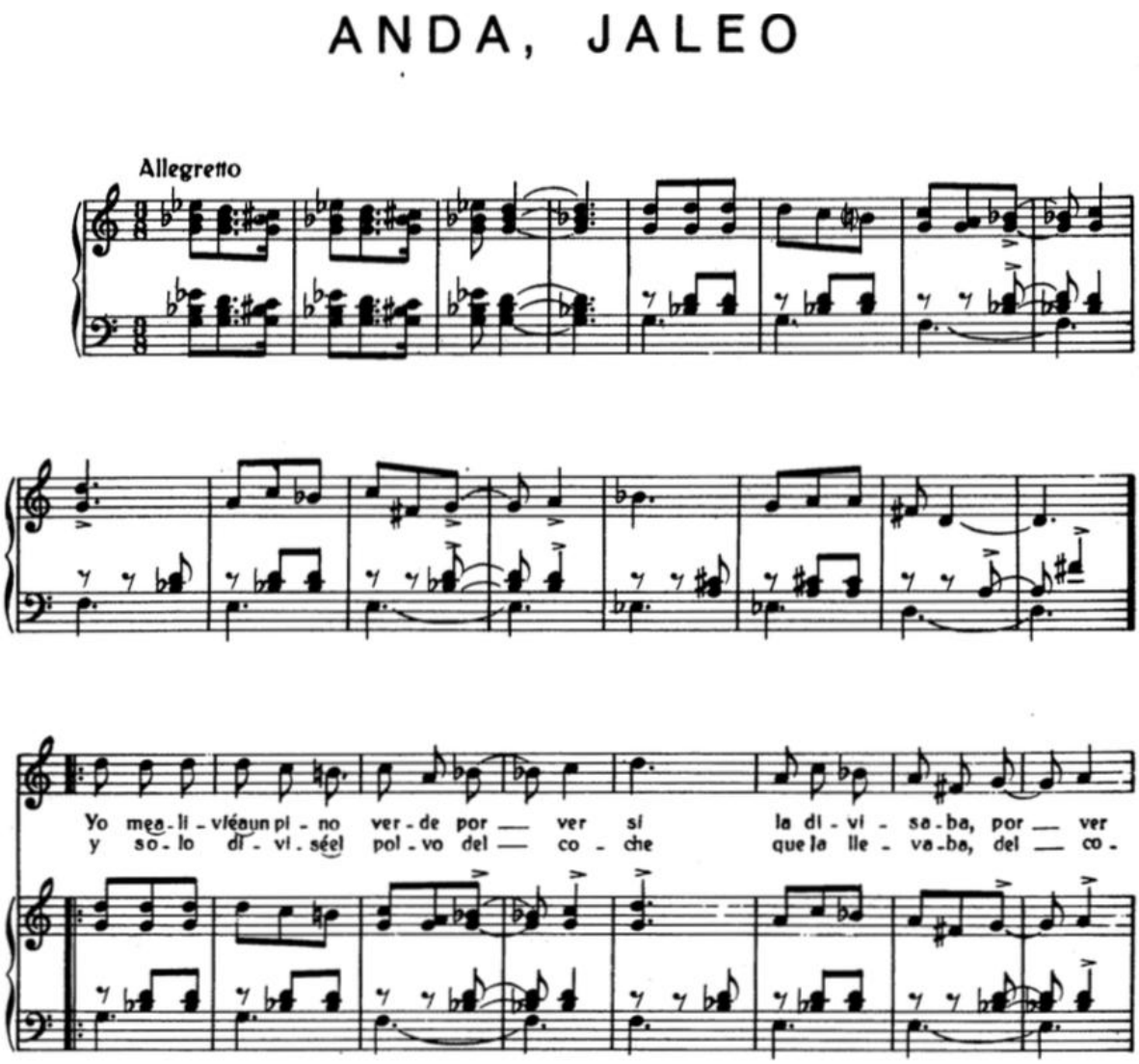


fig. 43 F.García Lorca: Anda Jaleo (voce e pianoforte)

Versione per chitarra e voce di:

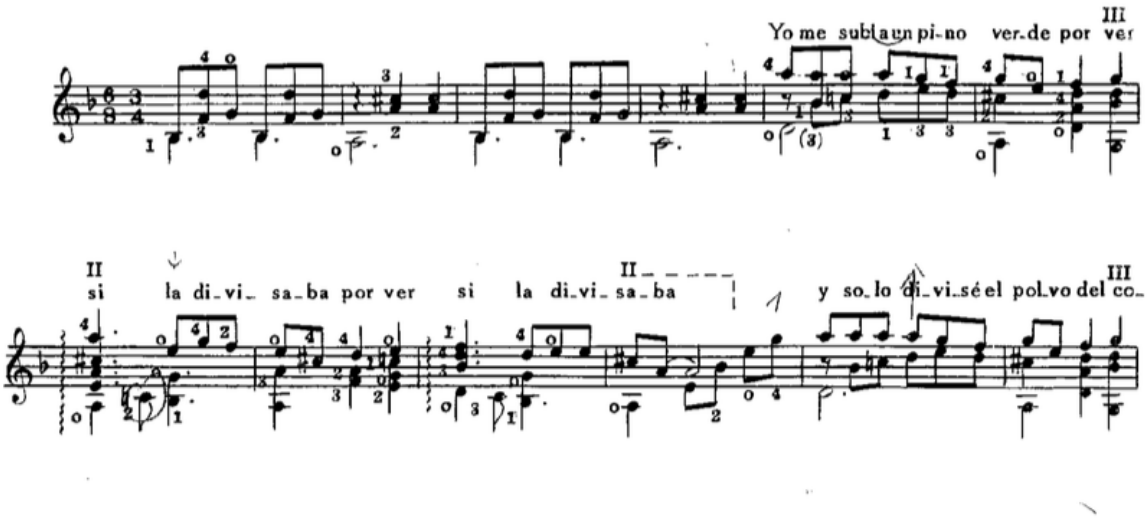


fig. 44 F.García Lorca: *Anda Jaleo* (versione per chitarra di F.San Andre)

Altra versione:

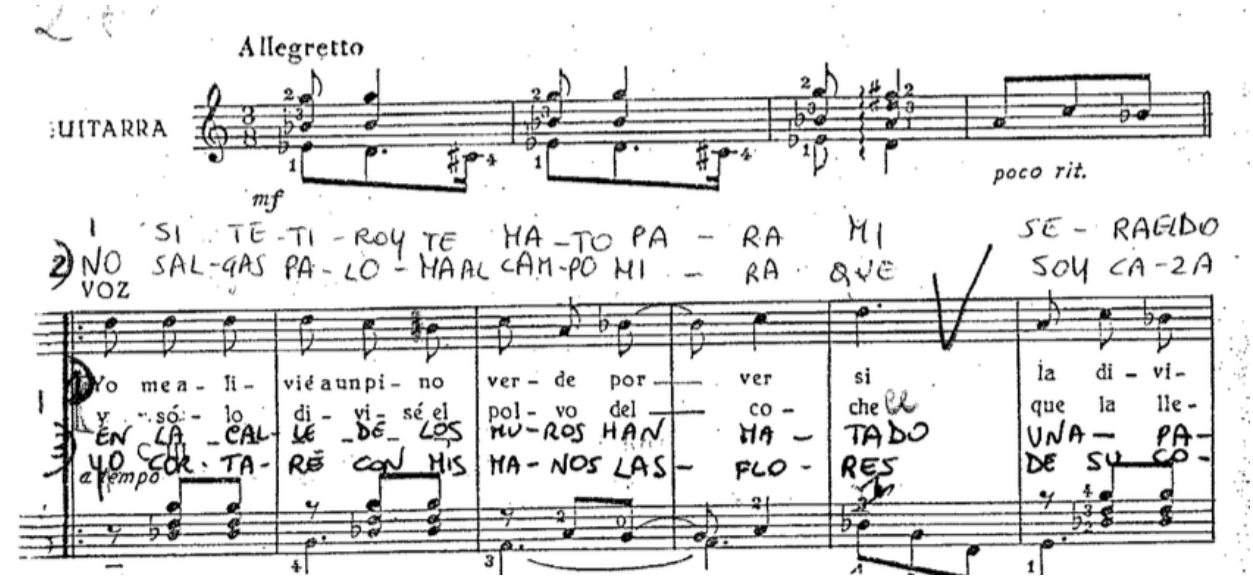
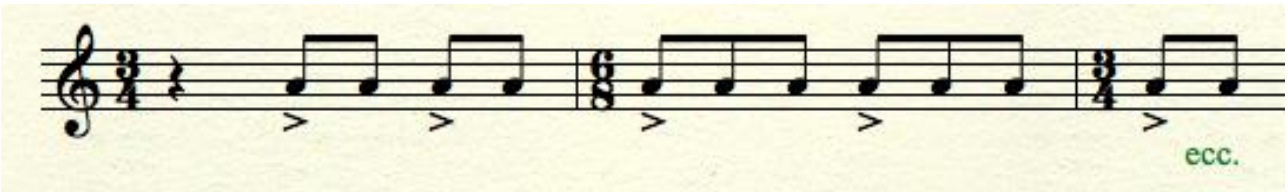


fig. 45 F.García Lorca: *Anda Jaleo* (versione per cato e chitarra)

Esempi

Seguiryia

La Seguiriya è una delle composizioni più antiche della musica flamenca. Va collegata al cante e ha uno spirito profondamente drammatico. La parola seguiriyas si può ricondurre al piangere. Il Palos della Seguiriya (stile), è suddiviso in cinque accenti (con un'alternanza dib ¾ e 6/8 – emiola):



Nell'esempio di Juan Martin [31] la chitarra accompagna il cante attraverso la sequenza degli accenti (palos) con l'alternanza di accordi (palos) e *falsetas*[32]. Bisogna sottolineare che le falseta nascono nei momenti di pausa del cantaores e servono per lasciar riposare la voce. Ma nello studio preposto le falseta sono il punto di riferimento per l'improvvisazione: mentre è fondamentale mantenere il carattere del palos le falseta sono una prerogativa interpretativa e improvvisativa del chitarrista.

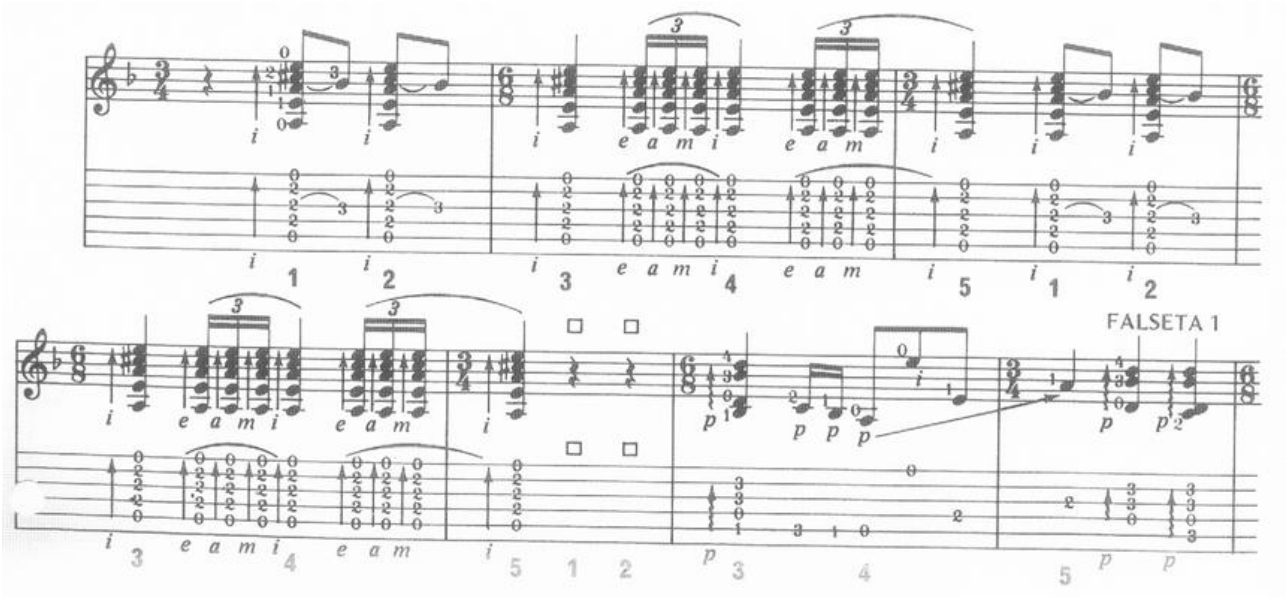
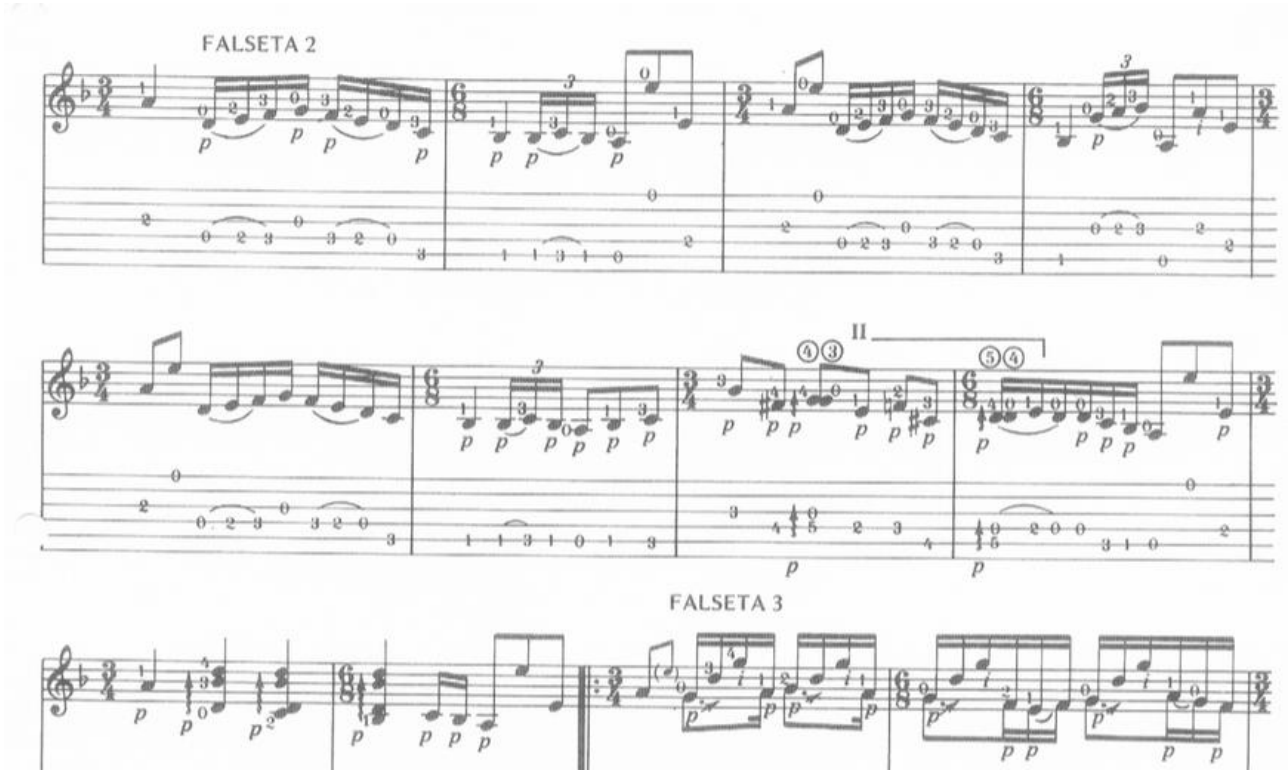


fig. 46 J.Martin, *El arte flamenco de la guitarra*

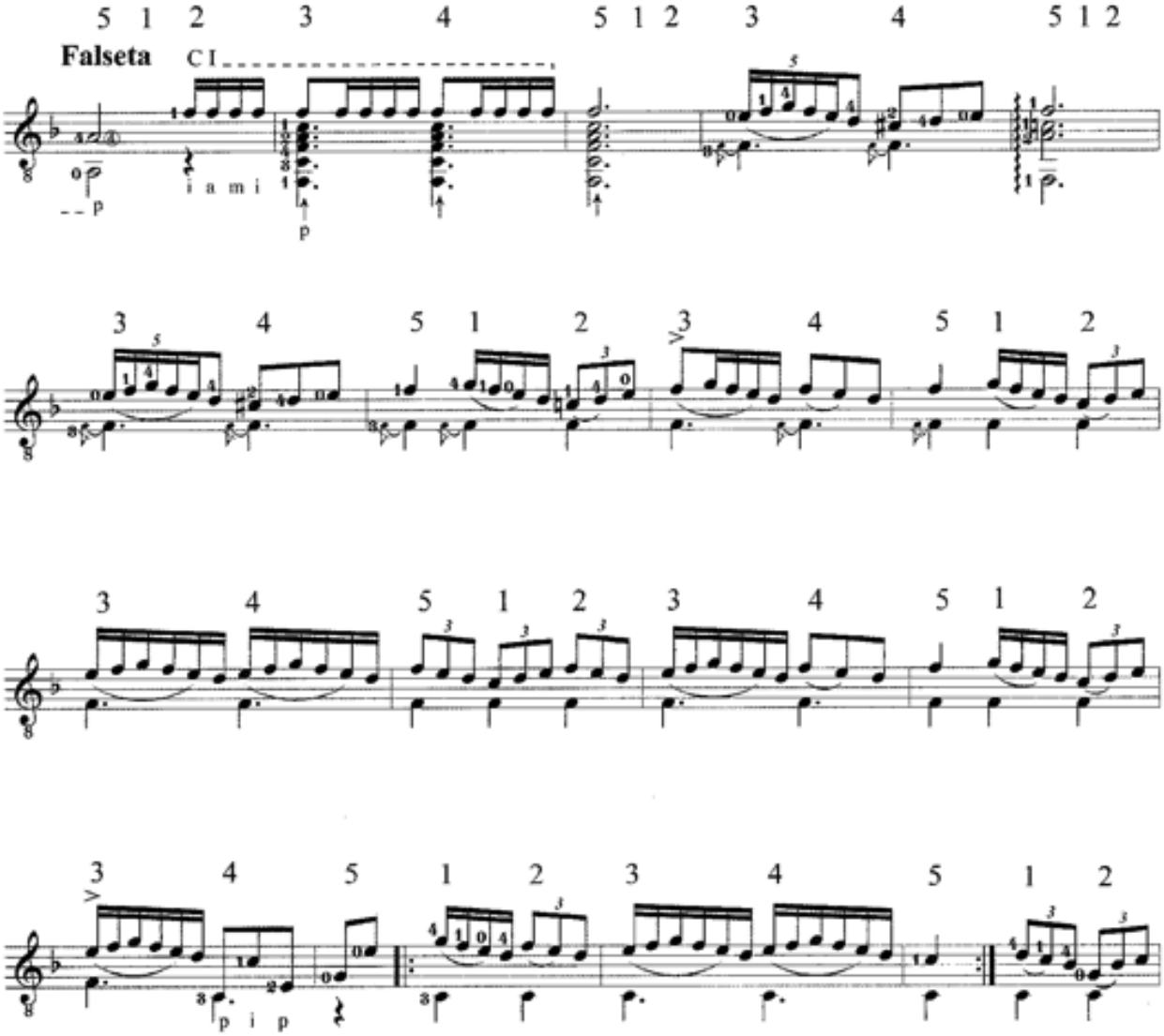
[31] Juan Martin, *El arte flamenco de la guitarra, UMP, London 2009*

[32] *Falseta* " Si pensa spesso che l'essenza del flamenco sia la danza. In realtà l'anima del flamenco è il "cante". Infatti il flamenco nasce come canto, senza musica (a palo seco) chitarra e danza si aggiungono solo in seguito. I cantanti "cantaores" possono cantare nella stessa serata in pezzi dove è presente il "baile" sia in pezzi di assolo con o senza chitarra. Negli assoli di norma il chitarrista dopo aver suonato qualche "falseta" (assolo di chitarra) prepara un tappeto sonoro suonando il "compás" di un determinato "palo" (wikipedia).



Osserviamo un altro esempio di improvvisazione di falseta in Juan Lorenzo[33]. In questo caso abbiamo la descrizione esatta degli accenti (da 1 a 5), come descritto in precedenza.

[33] Juan Lorenzo, *Ramon Montoya. L'arte de la guitarra flamenca.* Avellino: Guitart,



Gli esempi tratti dagli studi di Martin e Lorenzo rappresentano dei modelli su cui improvvisare, e sono concepiti per una fusione coreutica con il cante e il baile. Esistono una serie di chitarristi che hanno portato l'arte della chitarra flamenca a grandi livelli [34], ma come nel jazz non abbiamo la partitura.

In altri compositori ci sono esempi di chitarra solista che realizza la Seguiriya. Gitanos por Siguiiyas[35]di Angel Barrios (1883-1958) è un esempio interessante per la capacità del compositore di sintetizzare gli elementi espressivi.

[34] Citiamo certamente Ramon Montoya *(1878-1849)*

[35] Angel Barrios, *Obra completa para guitarra*, Vol.1, Granada: Opera Tres, 1996.

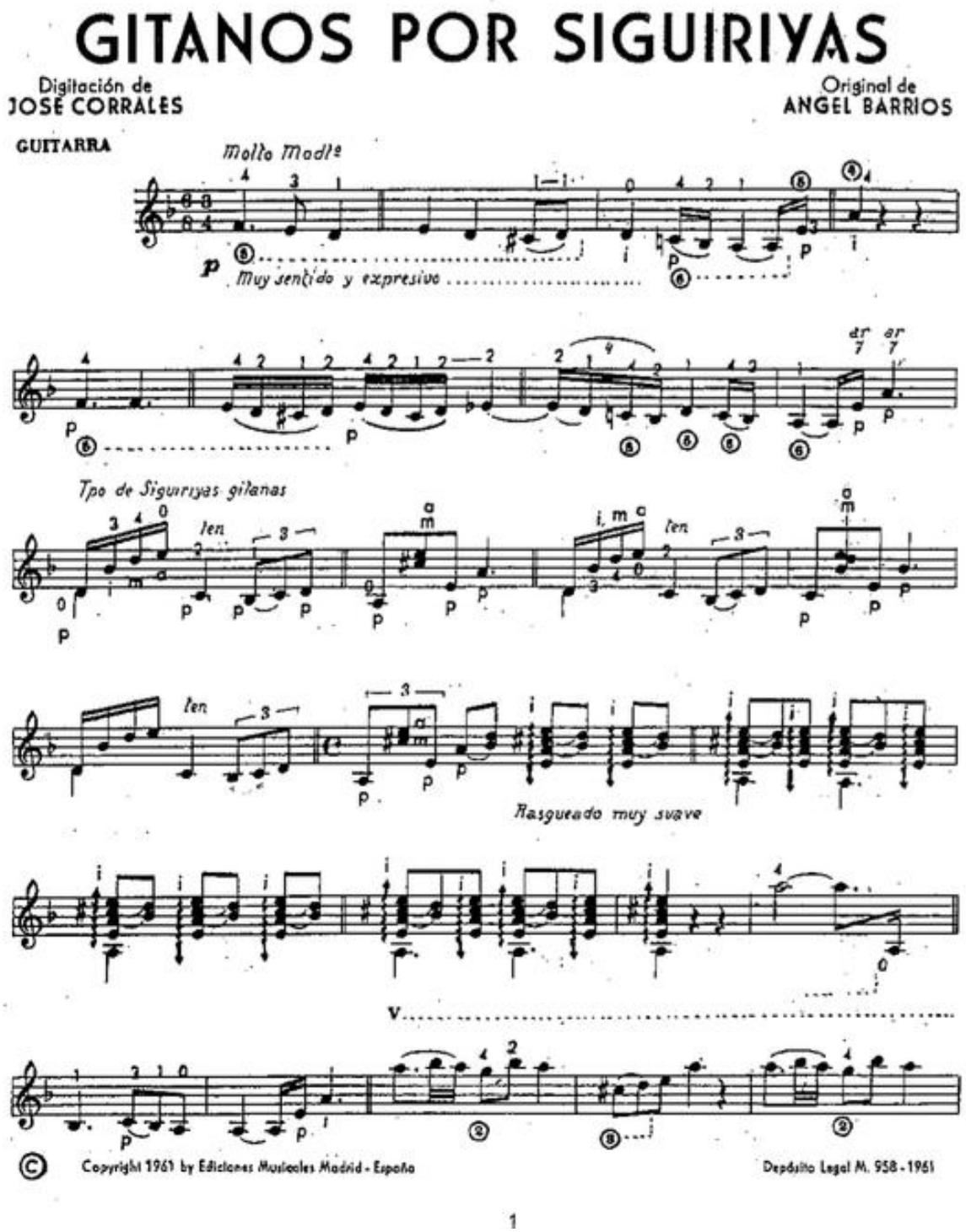


fig. 47 A.Barrios *Gitanos por Seguiriyas*

L'analisi delle due falsetas può rappresentare un modo di impostare l'improvvisazione. Innanzi tutto l'armonia con l'uso della scala frigia:

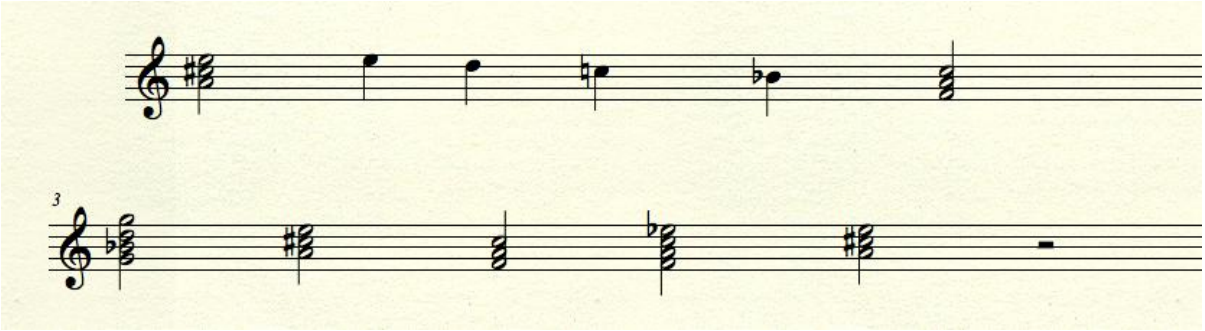


fig. 48 Schema armonico da A.Barrios

Nella prima falseta ritmicamente si alterna il ¾ al 6/8 e si crea una specie di imitazione dei vocalizzi. Gli accordi sono creati sul II e III con l'eccezione della terza maggiore sul primo grado e il gioco del rivolto sul I.

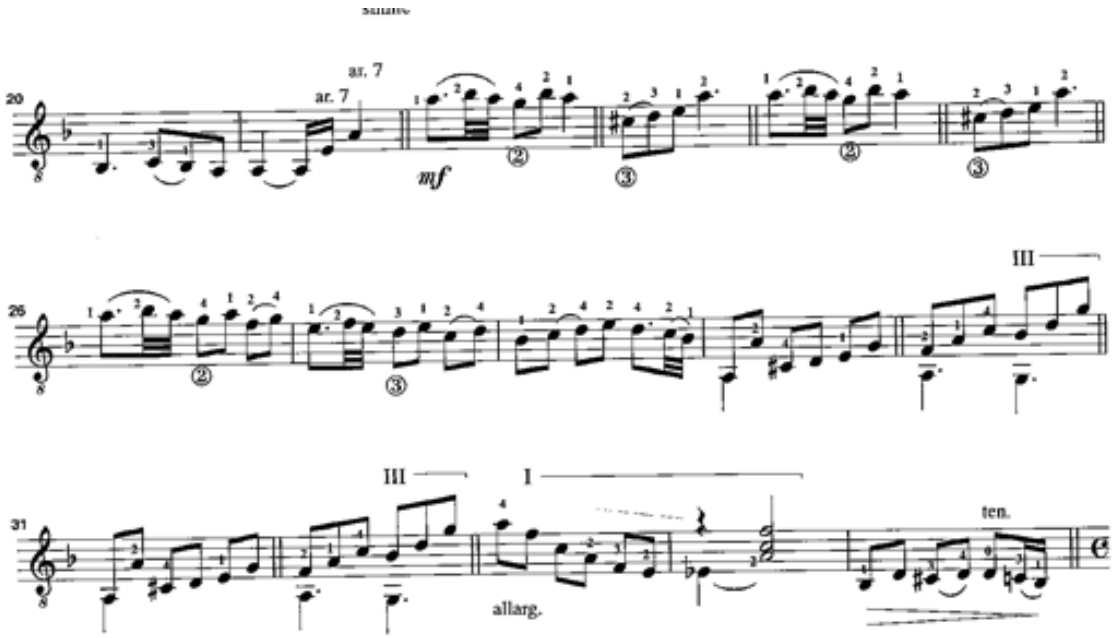


fig. 49 A.Barrios: *Gitanos da Seguiriyas*

In questa seconda falseta l'uso armonico è simile mentre il disegno ritmico è legato ad una progressione di terze.

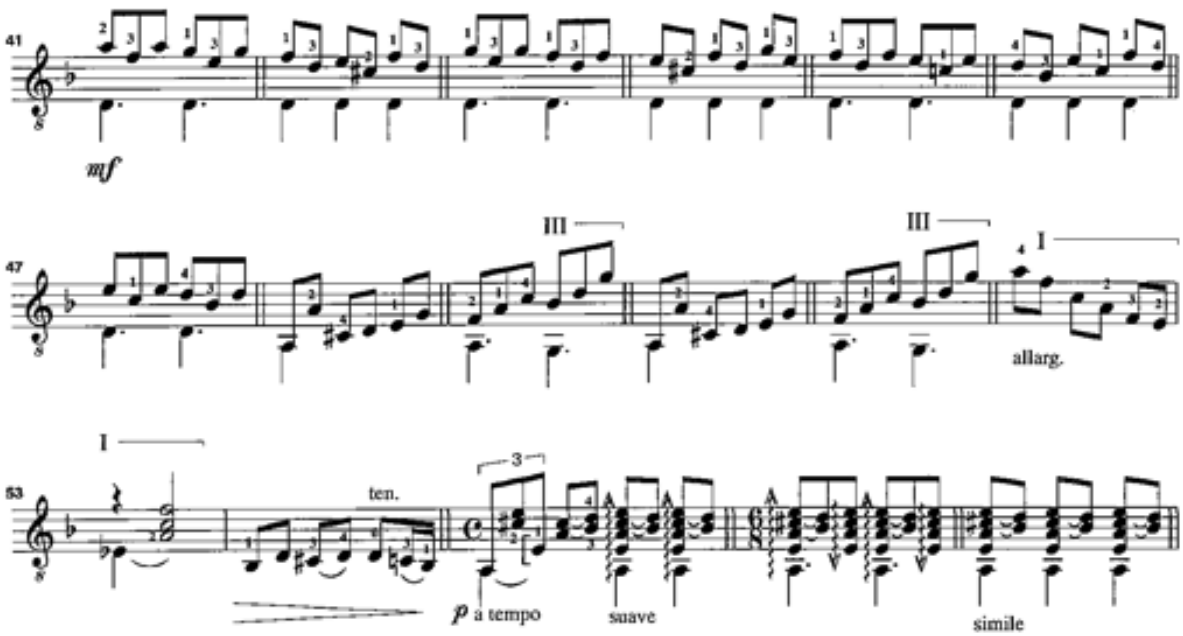


fig. 50 Angel Barrios: *Gitanos da Seguiriyas*

Guajira

Proponiamo l'analisi di tre Guajras: Emilio Pujol, Angel Barrios e sempre una composizione presa da Rafael Marin. Innanzi tutto la Danza di origine cubana (gujiro era il nome che i cubani davano agli europei bianchi) è l'alternarsi di ¾ e 6/8 e ha una forte influenza andalusa.
La prima che proponiamo è quella di Morin:

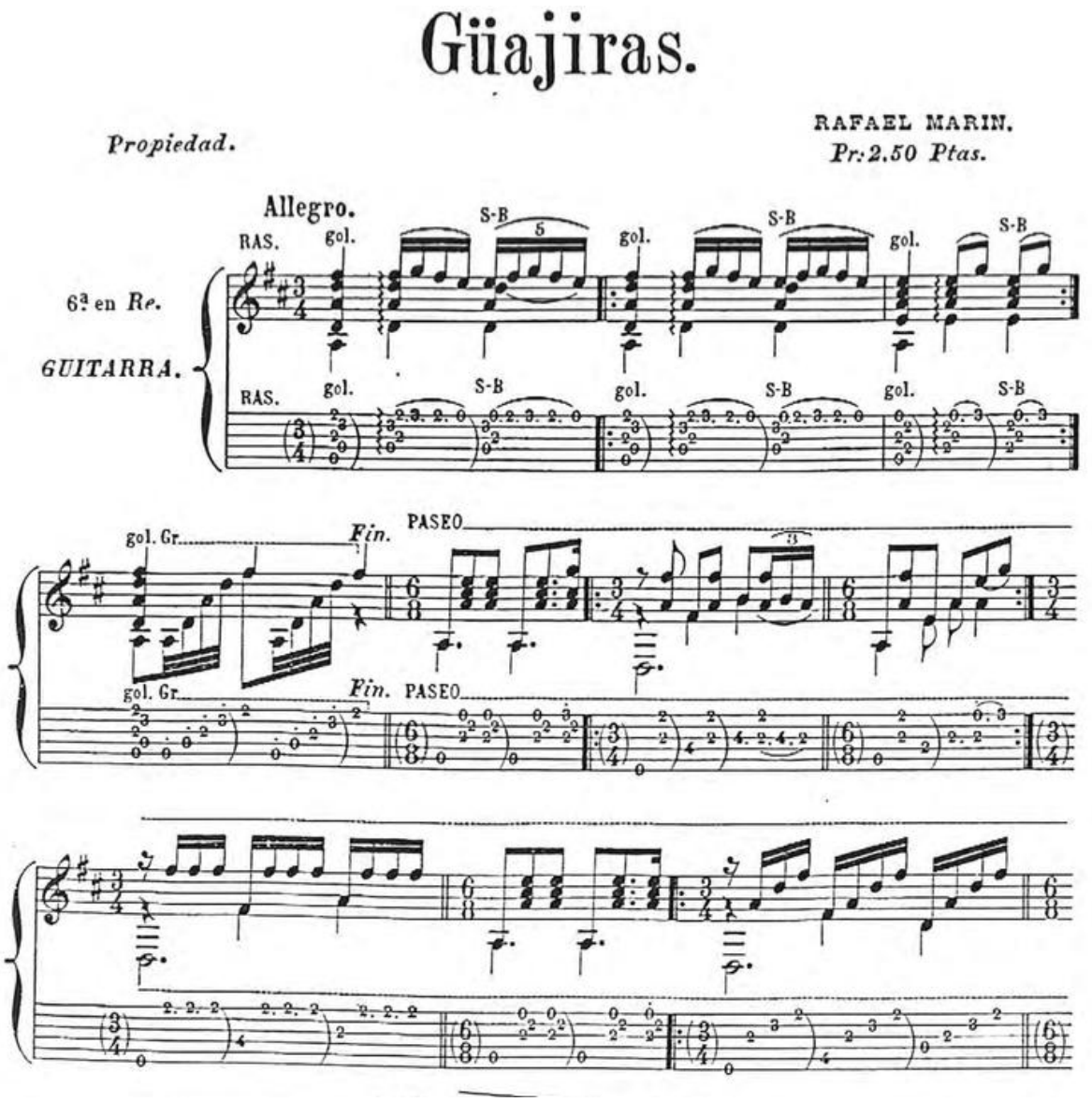


fig. 51 R.Morin Gujira dal Metodo (1902)

Poi la *Gaujira* di Angel Barrios

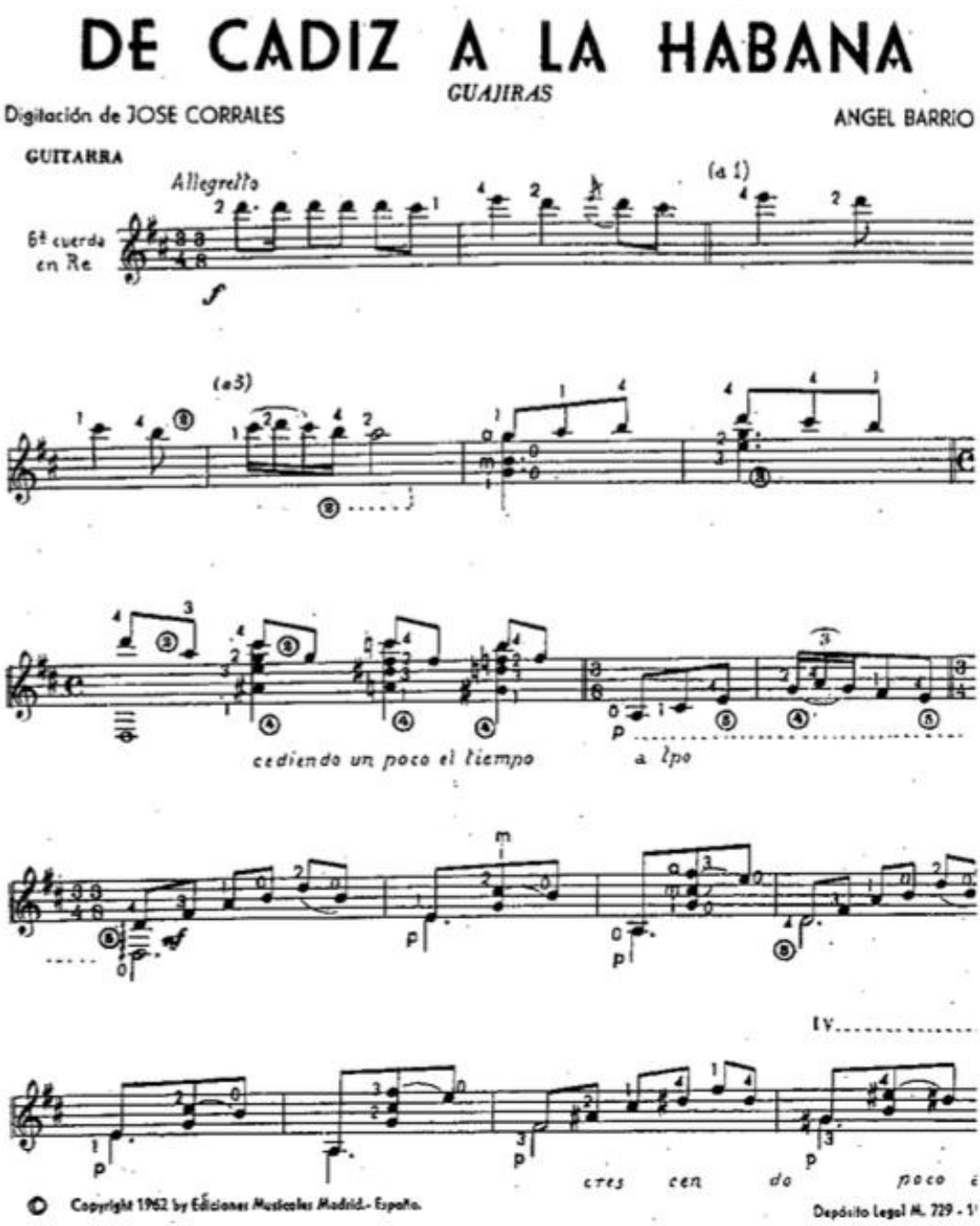


fig. 52 A.Barrios: *De Cadiz a la Habana* (Guayjras) 1962

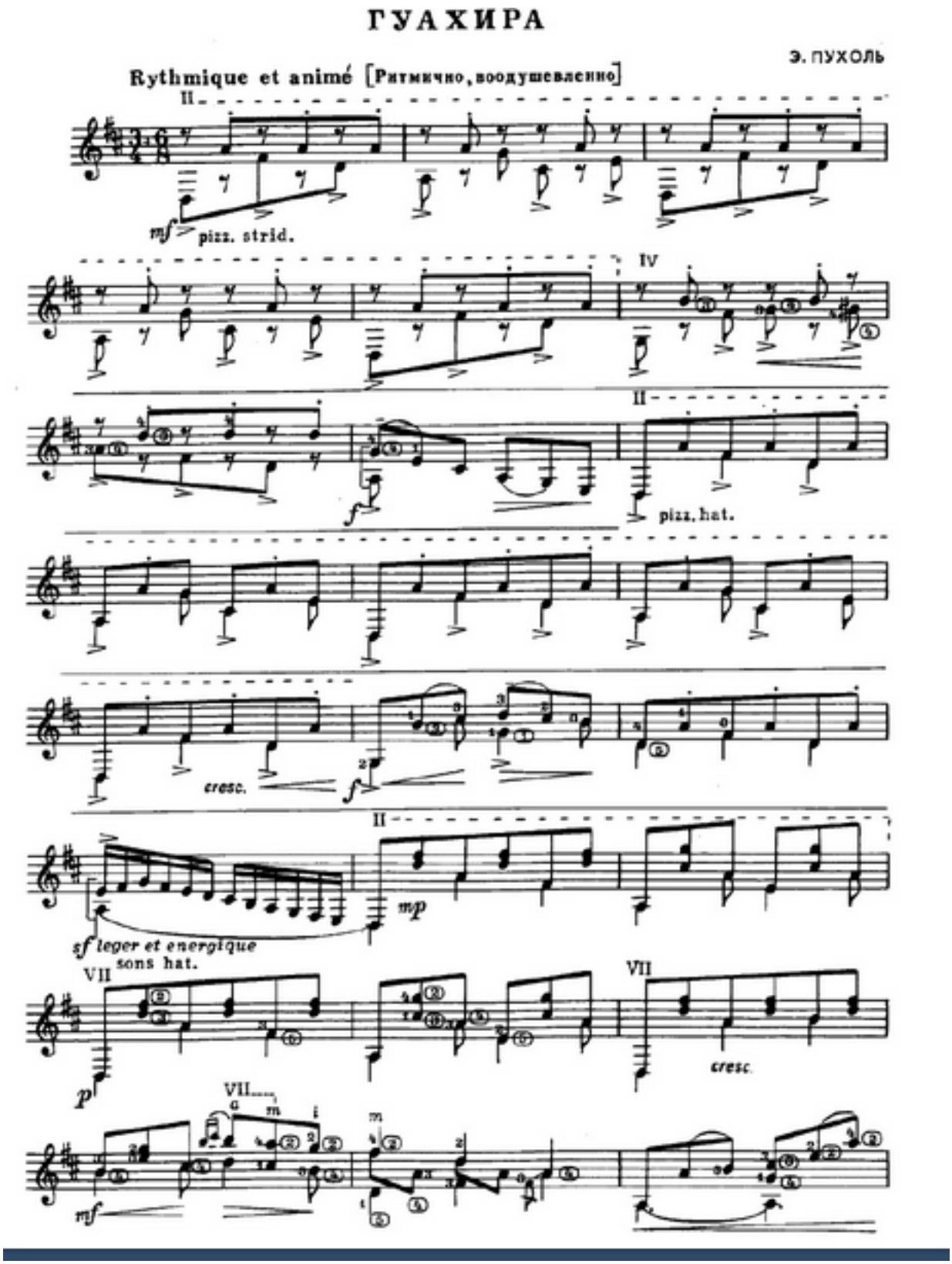


fig. 53 E.Pujol: *Gujira*

Le analogie evidenti sono la scelta della tonalità (re maggiore), la successione del ritmo tra ¾ e 6/8 e uno sviluppo episodico sulle caratteristiche della danza cubana/andalusa[36]. La composizione di A.Barrios rivela già nel titolo il desiderio della terra lontana e un esotismo verso il nuovo continente, ma appunto dall'Andalusia. L'intuizione invece di Pujol sta nell'effetto del pizzicato 'rumoroso' con lo sbattere delle corde sulla tastiera. Mentre la *Gujira* di Marin viene creata sui topos delle formule tecniche flamenco.
Estrapolare elementi di questa composizione assemblarli può rappresentare un ottimo esercizio per creare un'improvvisazione sulla danza.

Note di etnomusicologia
La musica Flamenco, oltre ad un discorso mirato sulla chitarra, rientra negli studi di etnomusicologia. Si tratta di uno studio sistematico sulle culture, o sui flussi migratori, che dall'Anatolia, dall'Asia minore e dal Medio Oriente, islamici e preislamici, sono approdati all'Occidente. Mentre l'approccio del Flamenco in Spagna, nel secolo XIX, è legato alla teoria occidentale del sistema musicale l'origine del Flamenco ci riporta al sistema orientale, con strumenti e scale differenti. Le scale, ad esempio, comportano una divisione in piccole parti di semitoni e gli strumenti adeguano, attraverso opportune accordature, il loro impiego. Se ad esempio osserviamo *Saz* (liuto a manico lungo) abbiamo ben 17 tasti nella divisione dell'ottava, e con intervalli non omogenei. Il fascino della musica araba, sin dalle prime apparizioni in Spagna, è stato fondamentale per l'evoluzione della musica occidentale.

Ziryâb
Citiamo il caso di Ziryâb (789-852), di cui esistono alcune tracce sulla sua permanenza in Spagna nel IX secolo[37], dovute inizialmente alle ricerche di Pedro Caba Landa (1900-1992) *Andalucía, su comunismo y su cante jondo* del 1933[38]. Attivo nell'822 a Cordoba, nell' allora Al-Andalus (la Spagna islamica) del califfato Omayyadi, Ziryâb aveva fatto progredire le strutture dei *maqâm* arabi attraverso la creazione di nûba (antiche forme cicliche e suite)[39] dove si sviluppava il contrasto degli andamenti ritmici ottenuti nell'esecuzione sul liuto (oud).

Maqâm
Per Maqâm si intende genericamente l'insieme di modi musicali di origine araba e turca Il sistema non è riconducibile al sistema temperato occidentale e integra una serie di differenze sugli intervalli. Fondamentale è intendere il *maqâm* come un processo musicale in svolgimento, "non è e non può essere ridotto a una "scala", ed è invece un viaggio melodico (seyir)"[40]. La base del *maqâm* è il tetracordo e la sua classificazione dipende dal grado dove conclude.

---

[36] La musica per chitarra ha un importante sviluppo nel XIX secolo rappresentato dall'incontro con la musica del Sud America. Cfr. A.Bruzual, *The guitar in Venezuela*, Dobberman-Yappa, Saint-Nicolas, 2005
[37] D.Prat, *Diccionario*, (p.344)
[38] Pedro Caba landa *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Ensayo. Musicología. 1ª edición: Madrid: Ed. Atlántico, 1933. 2ª edición: Universidad de Cádiz, 1988. 3ª edición con el título *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo* (prólogo y epílogo de Rubén Caba): Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008. ISBN 978-84-8472-348-6. En colaboración con Carlos Caba Landa

[39] O.Wright, *Epistles of the Brethren of Purity. On music. An Arabic critical edition and English translation of EPISTLE 5, ed. and tr. by Owen Wright.* Oxford: Oxford University Press in association with The Institute of Ismaili Studies, 2010

[40] G.De Zorzi, *op. cit.* (p.228)

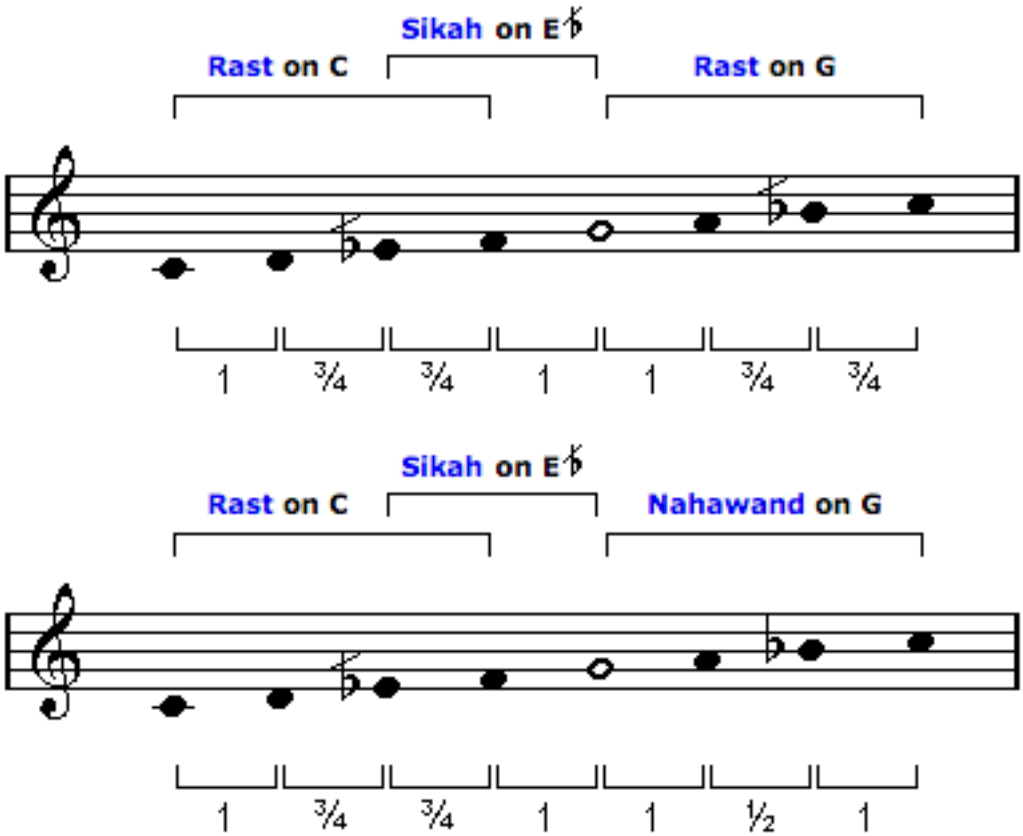


fig. 54 http://www.maqamworld.com/maqamat/rast.html

Bibliografia

M.de Falla, *Scritti sulla musica e i musicisti*, Milabo: Ricordi, 1988

G.De Zorzi, Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente e Occidente. Milano: Ricordi, 2010

M. Granados, *Estudio técncino de la Guitarra Flamenca*, Vol.1, Barcelona: Vendilator Musica, 2001

V.Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca: Lim, 2005

Bibliografia chitarristica

R.Marin, *Metodo de guitarra (flamenco). Unico publicado de aires andaluces*. Madrid: Alvarez, 1902

Discografia

M. de Falla, da La Vita breve
https://www.youtube.com/watch?v=soICFlLudro
Joaquin Turina: Zapateado op.8
https://www.youtube.com/watch?v=-6XCXtIQHac
Joaquin Rodrigo: Zapateado
https://www.youtube.com/watch?v=5oqZ-17m-qU
Ramon Montoya
https://open.spotify.com/track/2MXvytIM1Co5nlyuizfyqj
Federico García Lorca Anda Jaleo
https://www.youtube.com/watch?v=TApnDPauxDI

Area n. 3: JAZZ

Pianeta Jazz
Solo alcune considerazioni sul jazz in generale, sulle sue origini e sulla sua continua ascesa nel panorama musica contemporaneo.

"...una musica americana semi-improvvisata caratterizzata da una immediatezza di comunicazione, un'espressività tipica del libero uso della voce umana e da un complesso, fluente ritmo; è il risultato di una commistione attuata negli Stati Uniti nel corso di tre secoli delle tradizioni musicali dell'Europa e dell'Africa Occidentale; e i suoi ingredienti predominanti sono un'armonia di origine, una melodia euro-africana e un ritmo africano"

questo è un tentativo di definizione del jazz di Marshall Stearns riportato in uno dei testi più letti sul jazz in Italia di Arrigo Polillo [41]. Ma appunto il jazz è sempre stato a stretto contatto con i suoi cultori, il suo ambiente e possiamo dire che si è sempre rinnovato sfuggendo ad ogni vero tentativo di definizione.
Anche la definizione di Blues potrebbe essere un percorso per capire le radici del jazz:

" Le radici del blues sono da ricercare tra i canti delle comunità di schiavi afroamericani nelle piantagioni degli stati meridionali degli Stati Uniti d'America (la cosiddetta Cotton Belt). La struttura antifonale (di chiamata e risposta) e l'uso delle blue note (un intervallo di quinta diminuita che l'armonia classica considera dissonante e che in Italia valse al blues il nomignolo di musica stonata) apparentano il blues alle forme musicali dell'Africa occidentale.[42]"

Bisogna poi considerare l'estetica del jazz ottenuta attraverso l'uso della riproduzione meccanica della registrazione. Si è quindi assistito ad un sistema di "scrittura", che ha ripercorso le fasi stesse della scrittura musicale come descrive Vincenzo Caporaletti, studioso del repertorio jazz:

"l'opera audiotattile si configura come, quindi, come un testo in-scritto sul supporto tecnologico di riproduzione fonografica: quest'ultimo, di fatto, la sottrae all'evanescenza del divenire temporale e la proietta in un'oggettiva sfera di referenziabilità, come oggetto estetico con proprietà simili, anche se non coincidenti, con quelle dell'opera scritta in notazione"[43].

Ma esiste una differenza con la notazione, "proprietà simili ma non coincidenti", dovute all'assenza del testo e quindi riferita ad una tradizione orale. In tempi recenti l'oralità, intesa come mancanza di testo, si è appropriata nel nuovo concetto audiotattile[44], che qui possiamo leggere come rapporto diretto la dinamica strumentale.

---

[41] Arrigo Polillo, *Jazz*, Milano: Mondadori, Edizione Oscar 1997, (p. 10), 1997
[42] Wikipedia https://it.wikipedia.org/wiki/Blues
[43] V. Caporaletti, op. cit., pag.80
[44] Audiotattile è un concetto ampiamente utilizzato da Vincenzo Caporaletti a cui fanno rifermento le sue teoria per lo studio del jazz e della *popular music*. Il termine è stato inoltre ripreso per descrivere le nuove discipli-

Riprendendo l'estetica del jazz facciamo un breve memorandum degli stili:

- SWING
Louis Armstrong, Duke Ellington, Cole Porter

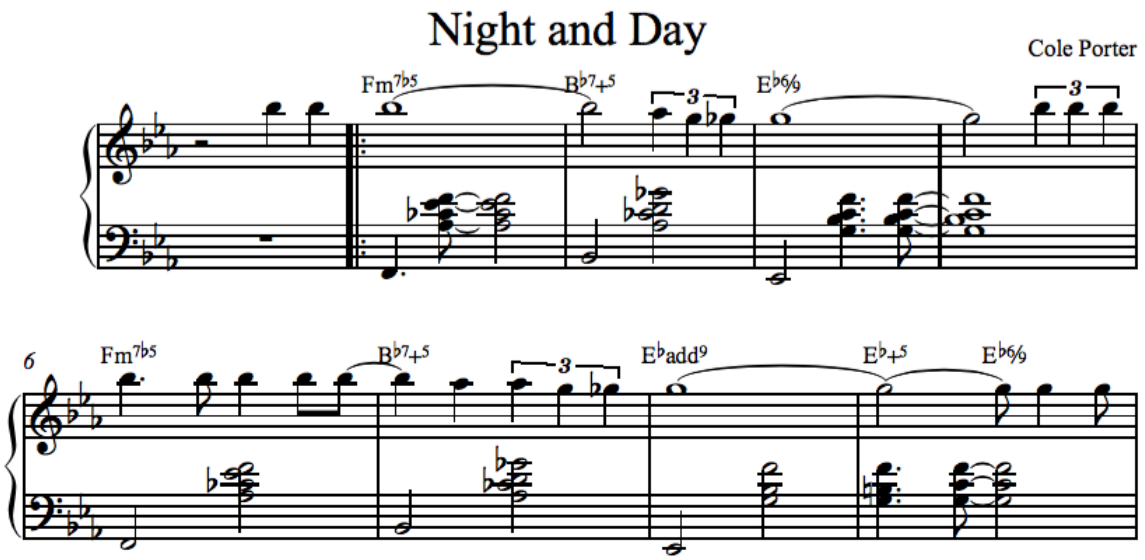


fig. 55 C.Porter : Night and Day

- BEBOP

Charlie Christian, il pianista Thelonious Monk e Dizzy Gillespie, il batterista Kenny Clarke e Charlie Parker, Miles Davies

---

ne jazz e della *popular music* nei Conservatorio di Stato (cfr.: DM.90.9.2009). Auspicabile sarebbe una riflessione sul rapporto con l'improvvisazione, in senso generale, e nelle varie implicazioni interdisciplinari: psicologia, antropologia, semiologia.
In quest'ultimo caso ricordiamogli interessanti contributi di Roland Barthes nelle analisi delle opere di Beethoven e Schumann: R.Barthes, *Musica pratica* in *L'ovvio e l'ottuso* (Torino: Einaudi, 1982)

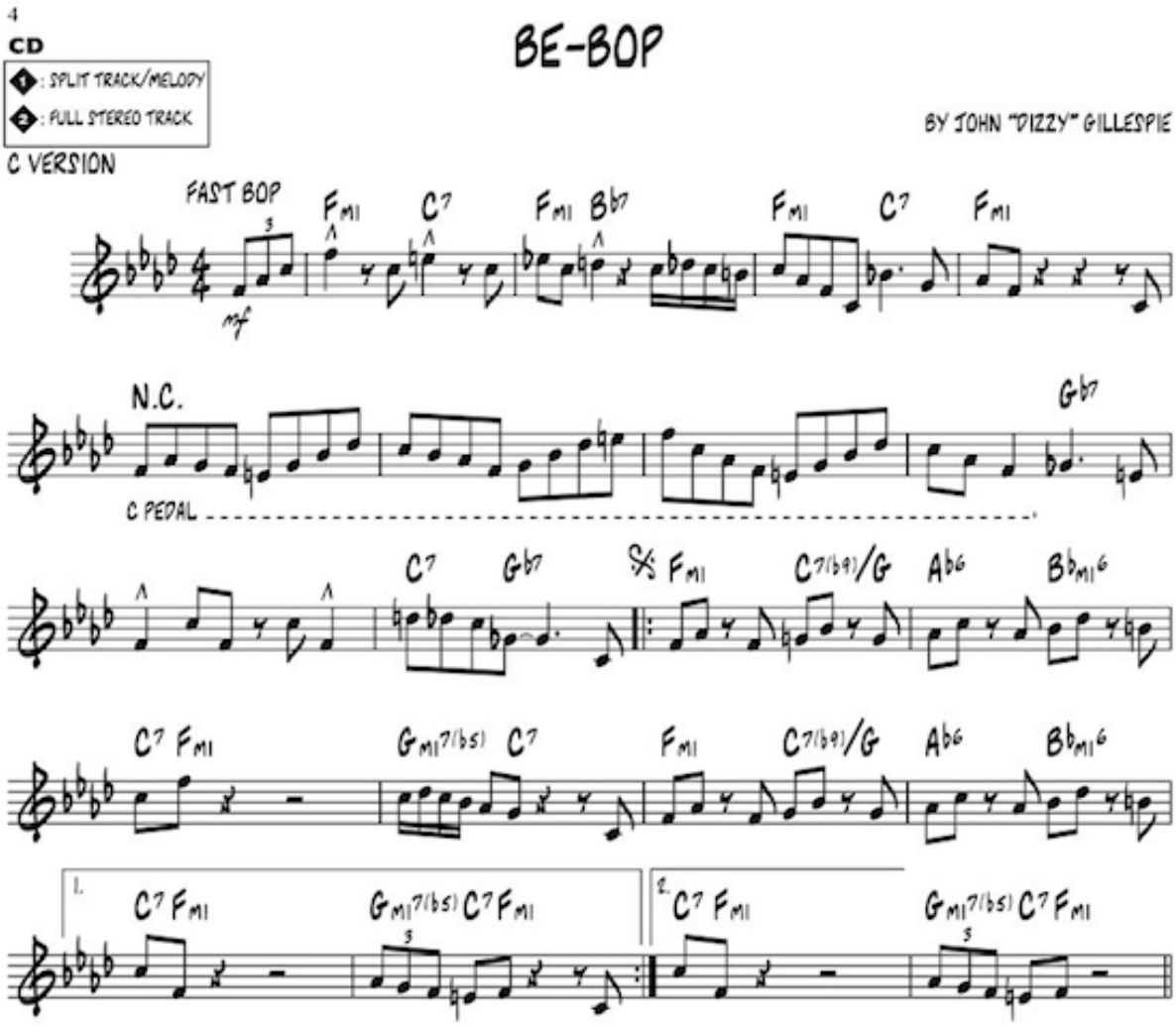
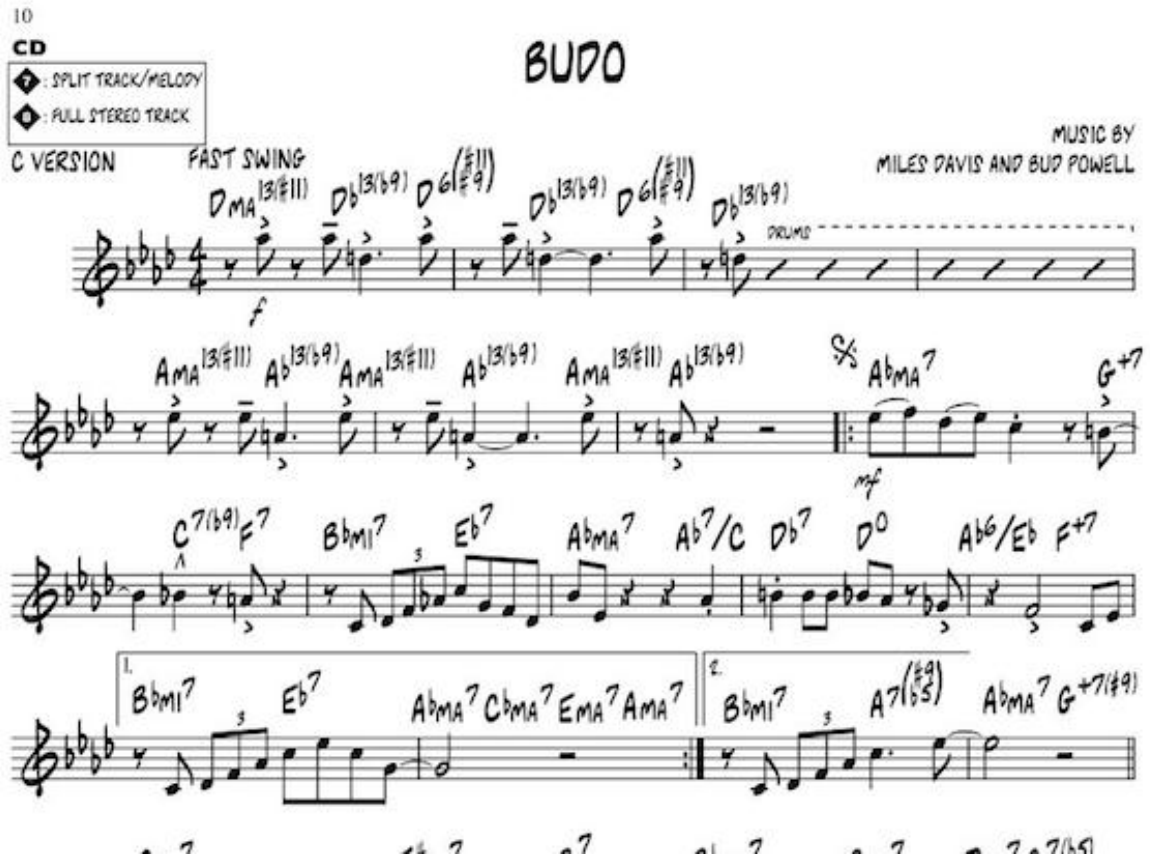


fig. 56 Dizzi Gillepsy: Be-Pop

- COOLJAZZ

Modern Jazz Quartet, Gerry Mulligan, Chat Baker, Dave Brubeck, Paul Desmond



- FUSION

Chick Corea, Gary Burton, John McLaughlin, Pat Metheny.

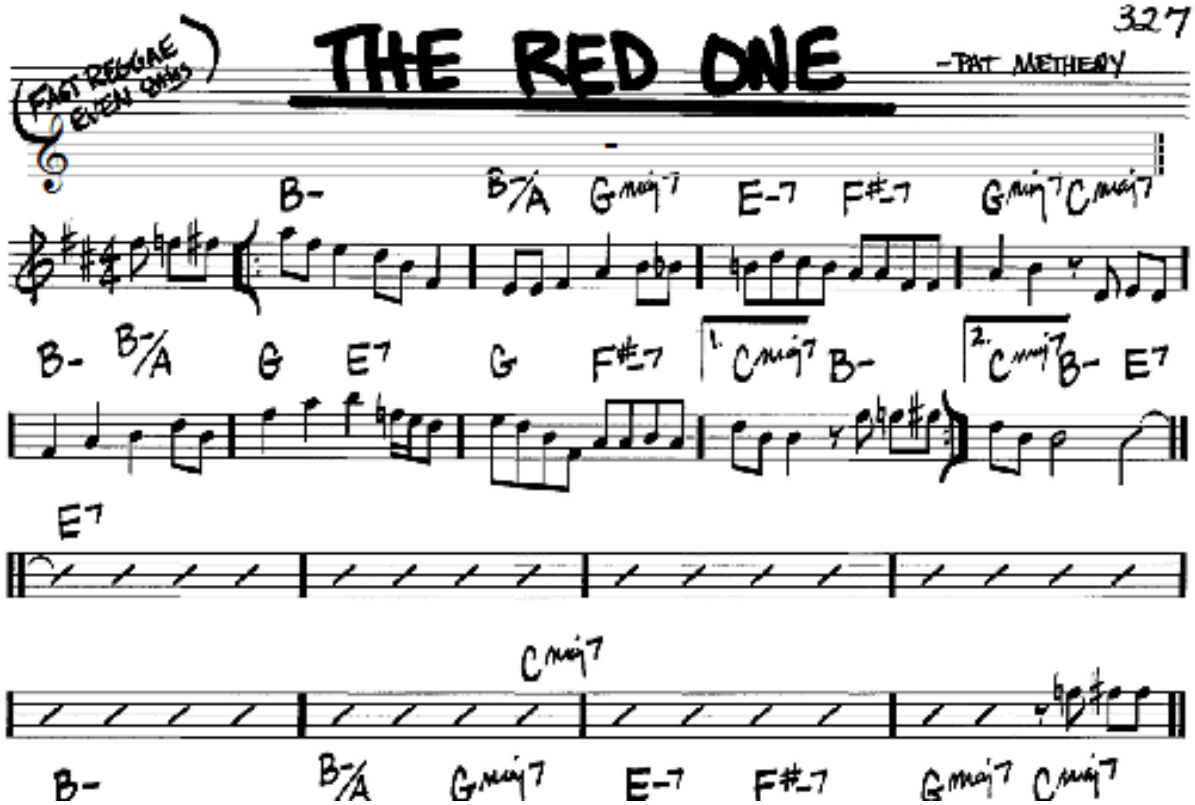


fig. 57 P. Metheny: *The red one* (1994)

Improvvisazione

L'improvvisazione nel jazz è rappresenta la pratica fondamentale. Anche se, come vedremo, l'improvvisazione è un pianeta ancora più vasto anche se è fuori di dubbio che il jazz va a scardinare una delle grandi prerogative dell'accademia musicale basata sul testo musicale: la partitura. Nel jazz il concetto di partitura non esiste, la partitura, o le parti che ne fanno parte, sono sempre un prodotto del momento, basato sull'arrangiamento, sui componenti della formazione e sulle individualità dei musicisti. La storia del jazz non viene fatta attraverso i testi ma attraverso le registrazioni.

Ma appunto se da una parte abbiamo un materiale libero dal testo e dalla partitura, dall'altra invece il jazz ha una serie di regole e prescrizioni che ne fanno una disciplina a sua volta precisa e pedagogicamente costruita. Gli *Standard jazz* sono la base di studio per organizzare l'arrangiamento e, come vedremo, creare le strutture musicali su cui poggiare le improvvisazioni.

La nostra trattazione non può inglobare uno studio generale del jazz, fatto attraverso una modalità sistematica tra i sottogeneri del jazz e le varie tecniche. Ci limiteremo ad un excursus chitarristico sulle caratteristiche generali e sulle implicazioni che da jazz improvvisativo è confluito ad forme di scrittura chitarristica.

Organologia chitarra jazz

Bisogna capire alcune prassi chitarristiche che dopo l'abbandono del banjo [45] si sono inserito nella chitarra acustica (con corde di metallo) per approdare definitivamente nella chitarra elettrica (modello C.Christian). Ma la prassi esecutiva che assolutamente dobbiamo iniziare a osservare è la radicale divisione tra accompagnamento e solismo. Queste due tipologie, che ha anche dato origini a strumenti e diverse strumentazioni, ha risolto una quantità di problematiche. La prima è proprio la caratteristica di uno sfruttamento polifonico/armonico dello strumento con l'improvvisazione, che isolando le due tipologie ha ridimensionato le difficoltà e la possibilità di dotare l'improvvisazione di maggior elasticità e libertà. Ulteriormente ha risolto il problema della tastiera chitarristica, l'utilizzo delle corde a vuoto e le tonalità agevoli/meno agevoli: nella chitarra solista l'esecutore è tenuto a muoversi su strutture musicali orizzontali, quindi agevoli e senza la problematica della combinazione delle estensioni grave/acuto.

Nel realizzare questa pratica l'uso del plettro e l'uso di strumenti con 'spalla mancante' ha certamente facilitato e soprattutto coniugato lo stile improvvisativo con quello dell'invenzione musicale.

Lo strumento utilizzato nella musica jazz è di radicale importanza. Come possiamo immaginare la corda di nylon, l'uso dell'unghia sono stati una graduale evoluzione nella tecnica della chitarra. Per non andare incontro a problemi di identificazione alcuni compositori specificavano con *Spanish Guitar* l'identificazione dello strumento con corde di nylon[46]. Per quanto uno studio sia possibile su una chitarra con corde di nylon e non amplificata l'uso professionale di questo strumento ha pochi riscontri, e comunque dotato di un'amplificazione, almeno nelle formazioni d'insieme.

Il passaggio dallo strumento con corde di nylon allo strumento elettrificato e con l'uso del plettro non è previsto in questo coso.

---

[45] Il banjo è il primo strumento a pizzico impiegato nelle prime jazz band. Anche se la chitarra acustica ha avuto un ruolo importante nel primo periodo jazz sarà l'avvento della chitarra elettrificata a creare uno vero e proprio standard dello strumento. Ad oggi il modello di chitarra impiegato è quello archtop, con cassa acustica e trasduttore piezoelettrico (vedi modello ES 175 Gibson*)*

[46] *cfr.: Fai lòe votre jeux ..*

LETTERATURA CHITARRISTICA CON RIFERIMENTI AL JAZZ

Dalla nascita del Jazz, primissimo Novecento, molti compositori hanno scritto per chitarra ricollegando stili e sistemi musicali di appartenenza. Molte di queste opere fanno riferimento ad un compositore e nascono come libere invenzioni ad un genere che come abbiamo visto non ha mai avuto una precisa notazione. In modi diversi troviamo opere dedicate alla chitarra di Claude Bolling (1930) 47, Leo Brouwer (1939) sino Arnaud Dumond (1950) Dušan Bogdanović (1955) dove rintracciare gli influssi del Jazz e contemporaneamente le singole assimilazioni degli stessi autori, per citarne alcuni.

Toru Takemitsu: Summertime

Ecco come Takemitsu 48 ricrea uno tra i brani più famosi di Gershwin, Summertime (1935). Si tratta di una stilizzazione del brano, con accenni al tema e una precisa attenzione alle possibilità timbriche della chitarra.

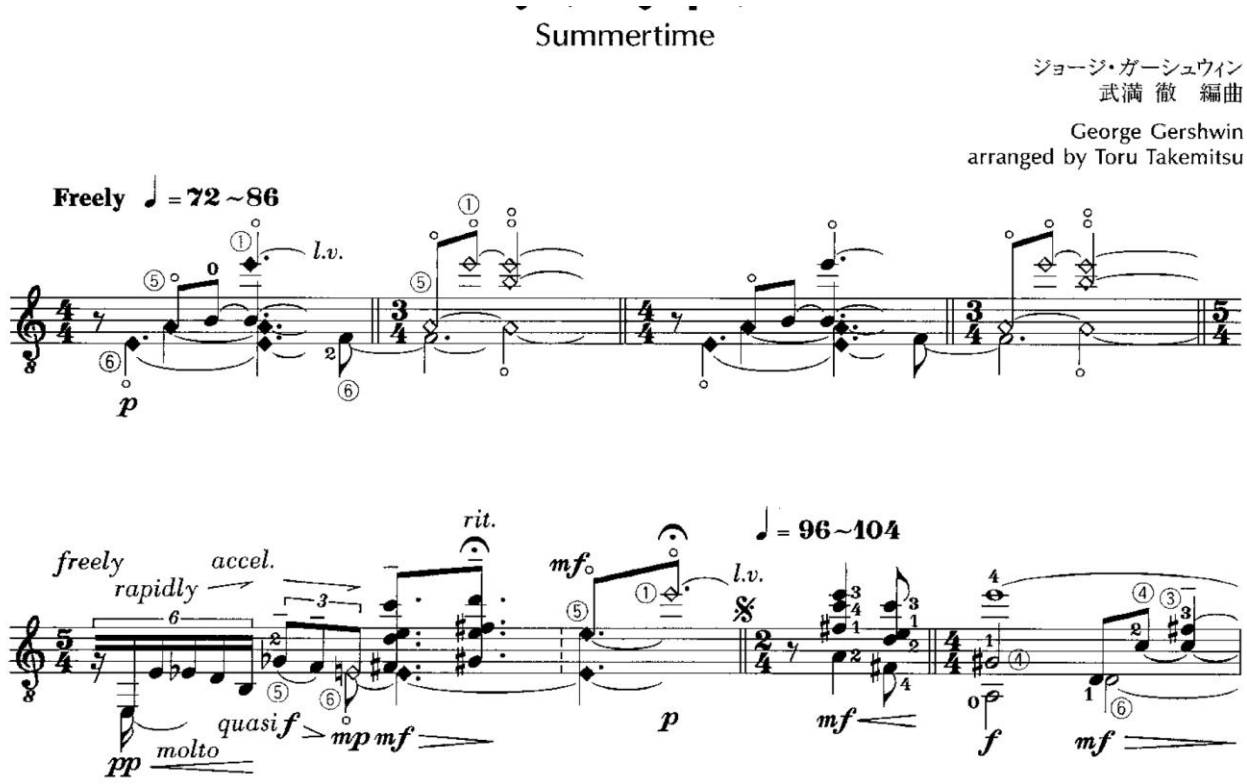


fig. 58 T.Takemitsu: *Summertime* di G.Gerswin (1977)

Dusan Bogdanović: Jazz Sonata

Oppure l'originale idea di Bogdanović 49 di scrivere una *Jazz Sonata* lasciando all'interprete la possibilità di improvvisare.

---

[47] Pianista francese Claude Bolling si è avvicinato al jazz collaborando con molti jazzisti americani (ex Stewart (1951), Lionel Hampton (1956), Roy Eldridge (1953), e Kenny Clarke) e successivamente con musicisti europei interessati al jazz (Pinchas Zukerman, Maurice André, Yo-Yo Ma, Lionel Hampton, Duke Ellington, Stéphane Grappelli, Django Reinhardt, Oscar Peterson, James Galway). Ricordiamo per la chitarra la sua collaborazione con Django Reinhardt e Alexandre Lagoya.

[48] T.Takemitsu, *12 Songs for guitar*, Schott (1977)

[49] D. Bogdanović, *Jazz Sonata (*1982), GSP 44

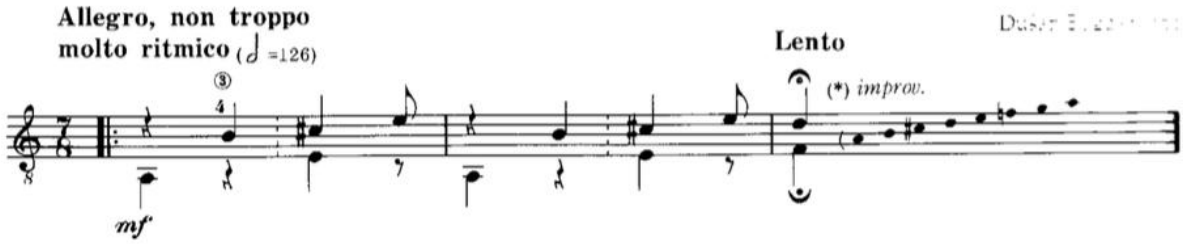


fig. 59, D. Bogdanović, *Jazz Sonata* (1982), incipit

e inserendo in appendice formule di improvvisazione:

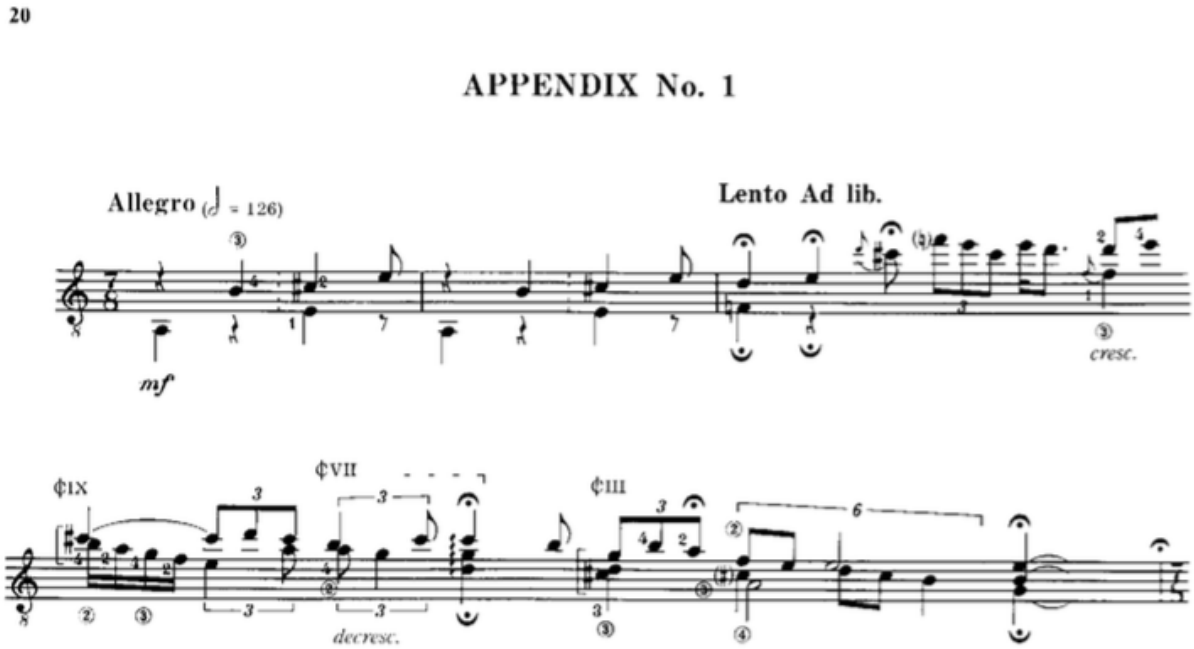


fig. 60 D. Bogdanović, *Jazz Sonata (*1982) – didascalia indicata dal compositore

A.Dumond: Blues de Vache

Oppure la semplicità di Dumond, in un brano pedagogico [50], *Blues de Vache*, di trattare il *bending* della chitarra elettrica:

[50] A.Dumond, *36 Etude de style, Cycle 1*, Henry Lemoine. Paris, 2001

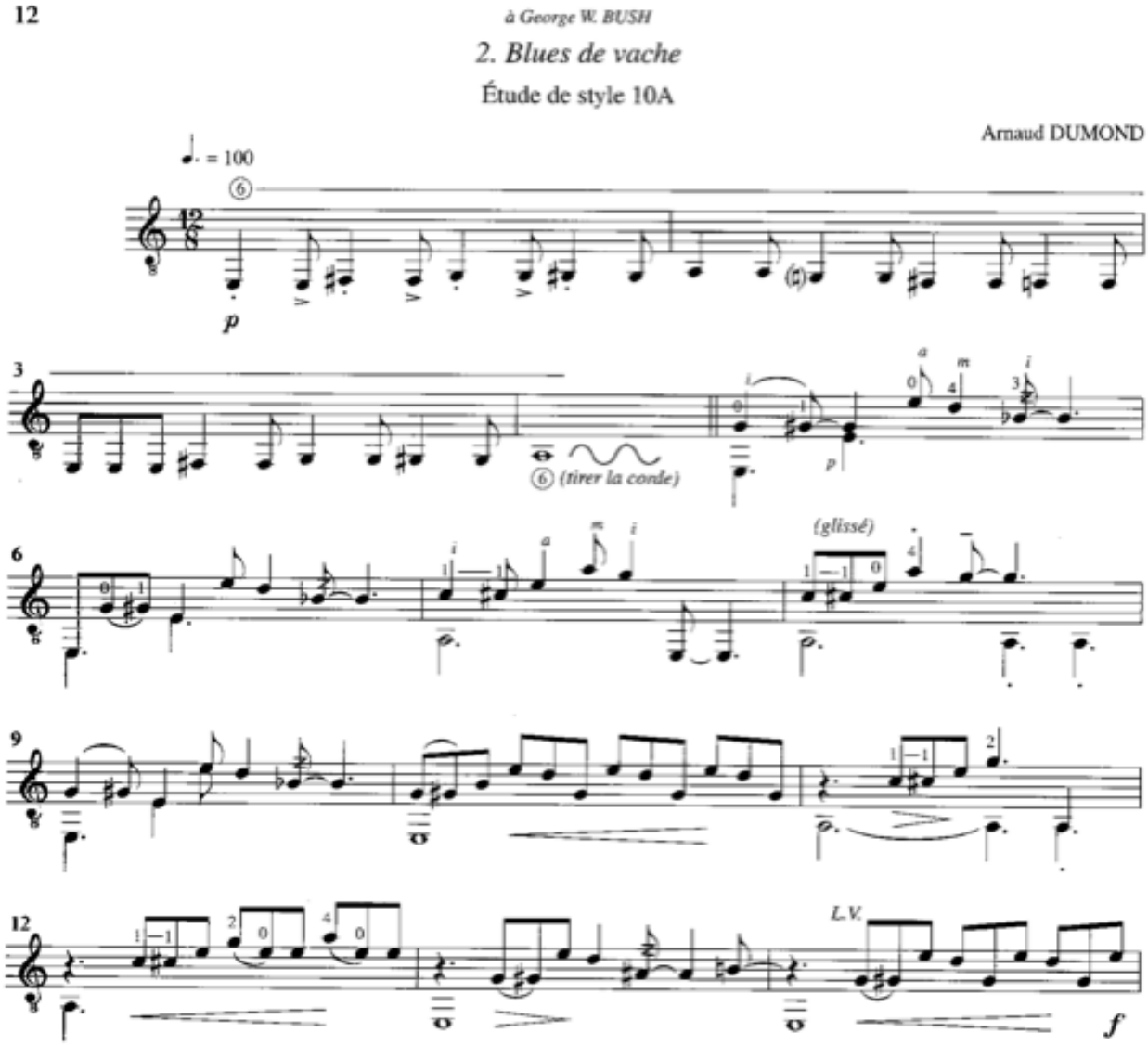


fig. 61 A.Dumond, *36 Etude de style, Cycle 1*, Henry Lemoine. Paris, 2001, *Blues de vache*

Gli esempi esposti rappresentano culture comunque differenti e rimandano da una parte alle influenze del pianeta jazz.

REALBOOK E ARRANGIAMENTO

L'arrangiamento assume una particolare valenze nella scrittura e nell'adattamento strumentale. Partiamo da un esempio è con *Night in Tunisia* di Dizzy Gilespie. Ecco come si presenta nel Realbook:

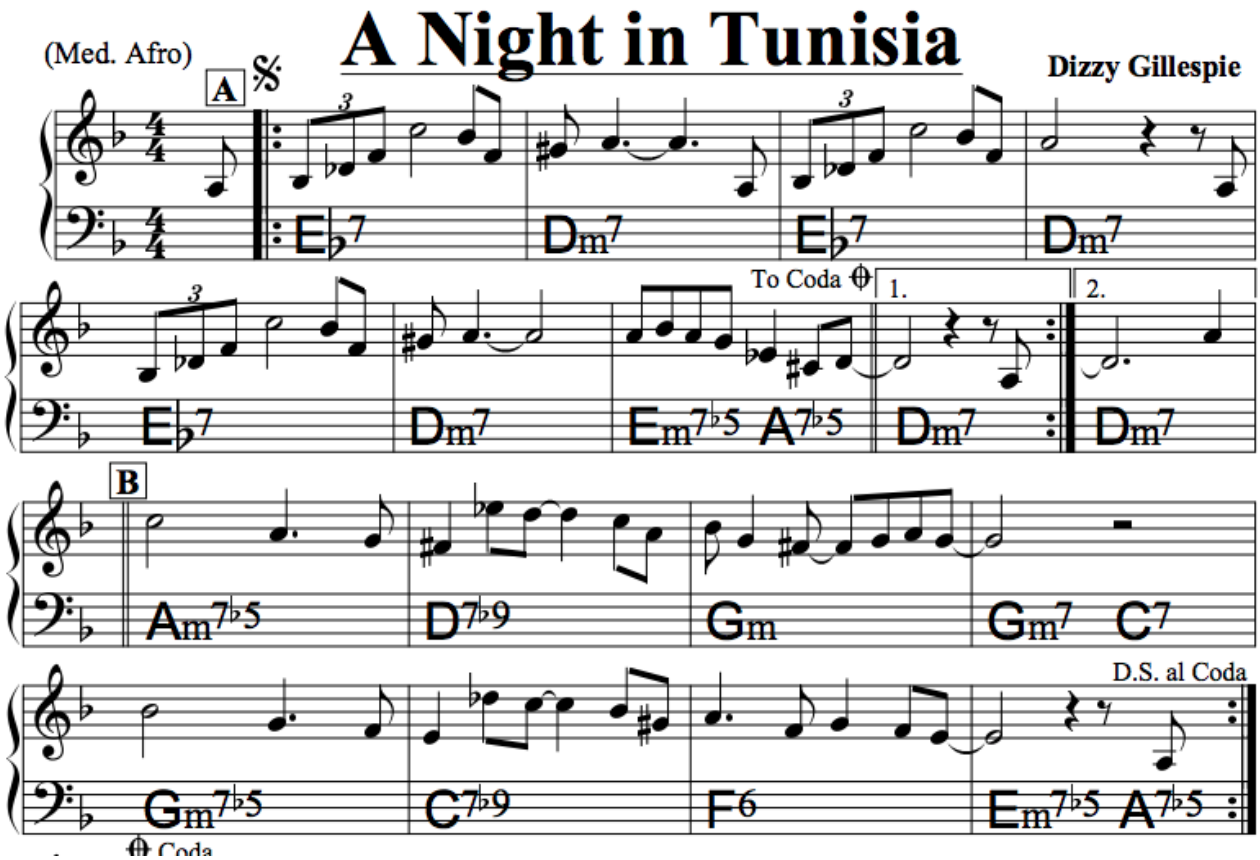


fig. 62 Dizzy Gilespie, *Night in Tunisia* in "Standard Real Book", Petaluma: Sher Music, 2000.

Tralasciamo le modalità con cui viene realizzato una song del realbook e iniziamo a osservare il tessuto armonico. La sezione A presenta la successione Mib7, Rem7, Mib7, Rem7, Mib, Rem7, (Mim7b5, A7b5,) Rem7.

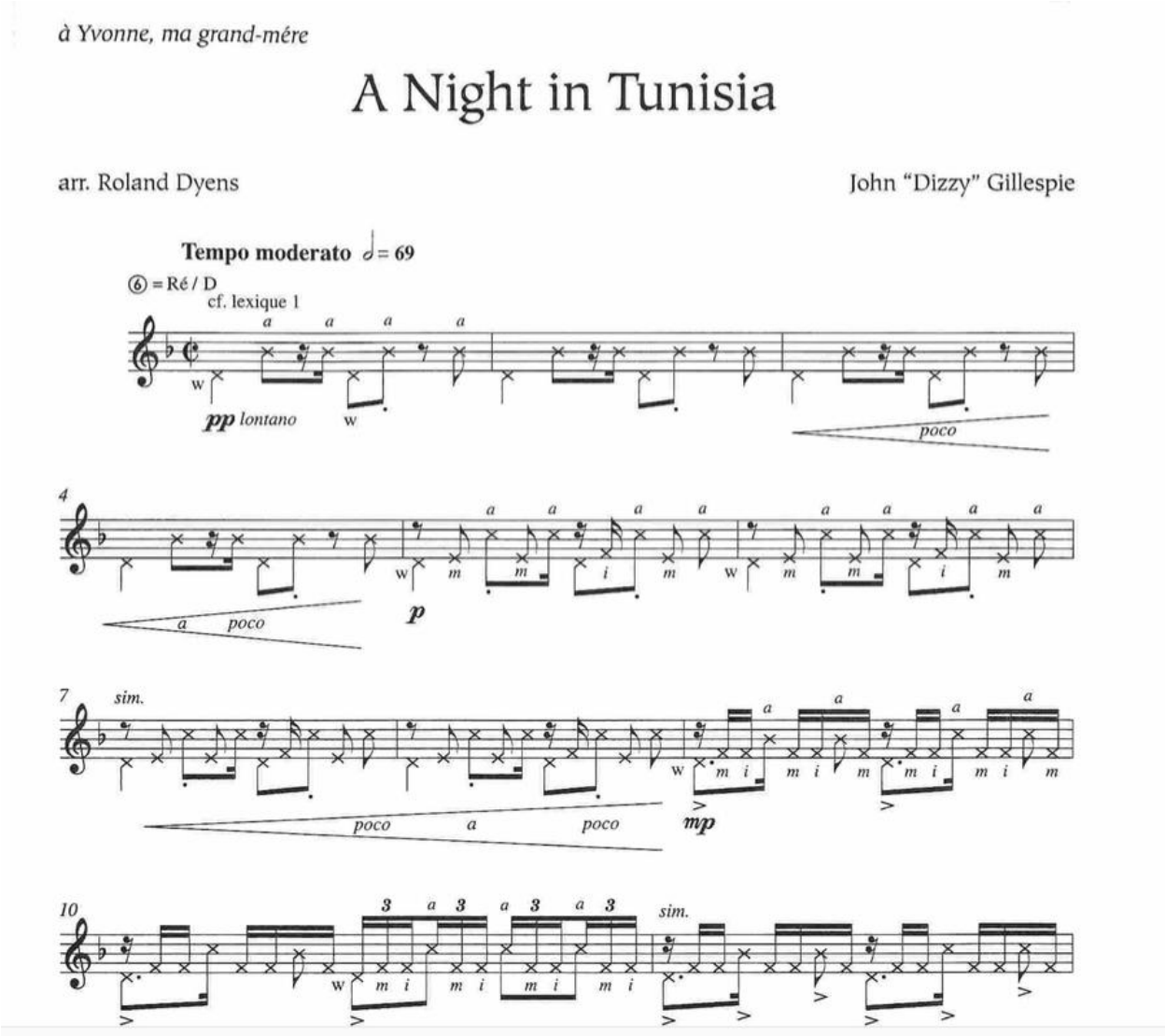


fig. 63 Dizzy Gilespie (arr.Dyens)

La versione di Dyens [51] propone un arrangiamento molto raffinato e completo. Inserisce nuovi schemi e improvvisazioni di particolare efficacia. Si tratta, come nei brani che abbiamo visto nella parte precedente, di una nuova letteratura e di un repertorio a tutti gli effetti di tradizione della Prassi esecutiva.

Gli esempi che seguono sono stati invece concepiti come testo 'parziale' e modificabile. Si tratta di un'antologia di Standards creati per chitarra classica di John Zaradin dove il chitarrista può a sua volta utilizzare i testi anche per un'esecuzione in insieme, ad esempio con una sezione ritmica[52]. Oppure, nella realizzazione di *West Coast Blues* di Wes Montgomery, vengono indicate le possibilità per l'improvvisazione. Lo sforzo della trascrizione/arrangiamento è, come ribadisce l'autore, interpretare lo spirito della canzone e offrire un nuovo paradigma per scoprire personalmente le strutture e le *nuances* della canzone [53].

[51] R.Dyens, *10 Jazz Arrangements for solo guitar*, GSP Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=BGwn-o1wXsM
[52] J.Zaradin: "Gli standard jazz sono stati arrangiati come 'a solo', ma con un opportuno rinforzo sonoro [amplificazione], possono essere facilmente suonati con una sezione ritmica", in Jazz for Classical Guitar.
[53] *Ibidem*

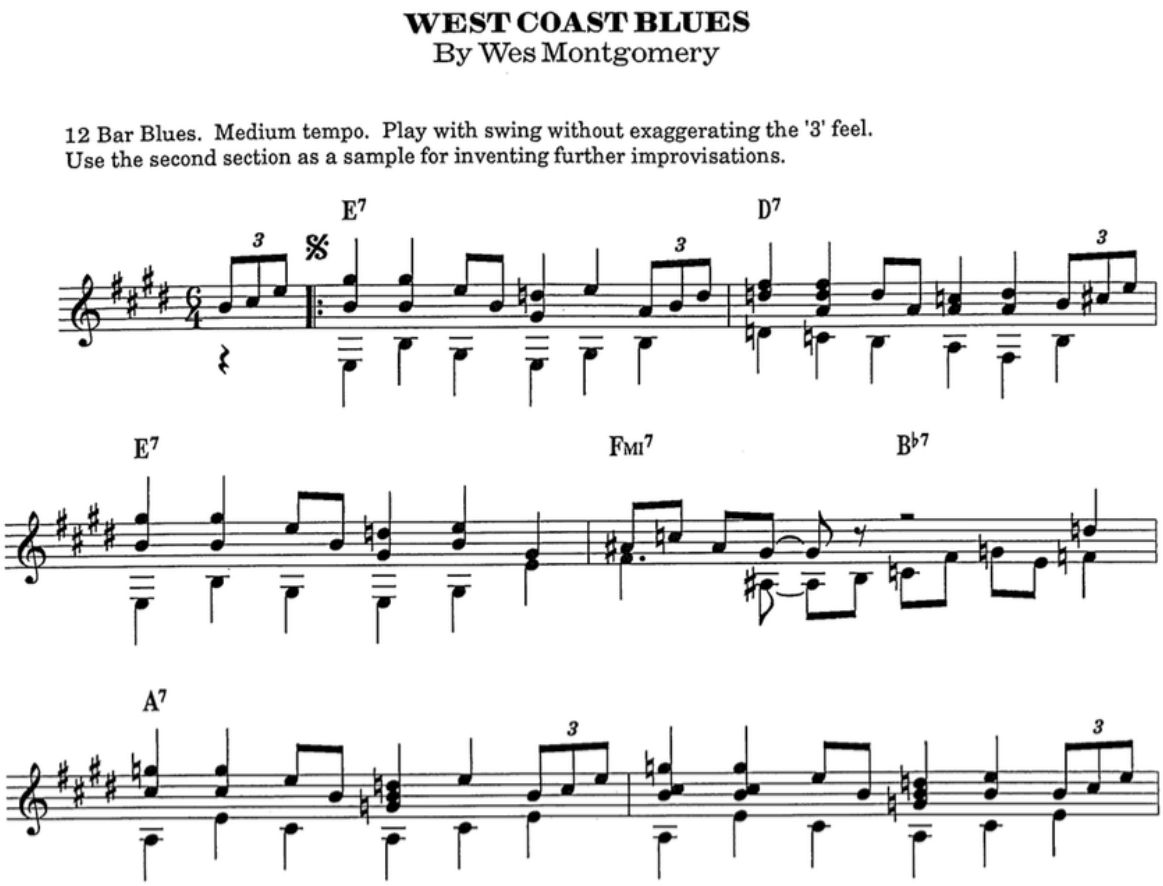


fig. 64 Wes Montgomery, *West Coast Blues* (arr. J. Zaradin)

Charlie Christian

Con la crescente sensibilità verso un il genere popolare afro-americano (jazz) intorno agli anni '20 in America e in alcune particolari aree urbane, la chitarra e i chitarristi si affermano in molte modalità professionali. Negli anni '30 si afferma uno strumento amplificato dedicato (con pick-up elettrico) che modifica completamente lo strumento acustico: la Gipson ES 150 (Electric Spanish costo 150 dollari) è tra i primi di questi modelli. Lo strumento si trova ad avere un ruolo perfetto nell'ensemble tipico jazz, insieme agli strumenti a fiato (tromba, trombone, ecc.) e percussioni. La pratica strumentale implica un utilizzo armonico e melodico dello strumento, tecniche poi definite solista e accompagnamento, termini legati all'amplificatore (altro strumento fondamentale chiave nella chitarra elettrica.)

Tra le figura di riferimento spicca quella del chitarrista Charlie Christian (1916-1942). Nella sue breve attività (1934-41), Christian fa parte delle migliori band dell'epoca come quella di Benny Goodman. Ma, se da una parte lo spumeggiante *swing* di Goodman offriva uno spunto tecnico particolare al ruolo della chitarra (soprattutto nell'accompagnamento) Christian aveva in nuce l'idea di una nuova rivoluzione dello stile jazz: *bebop*. Quindi lo stile di Chritian si caratterizza come un anticipo allo stile bebop degli anni '40. Una innovazione dove i musicisti trovavano nelle loro ormai piccole band un ruolo sempre più autonomo e di creatività espressiva.

Osserviamo un lavoro di Christian con il Benny Goodman Sextet: *Gone with "what" wind*. Il brano è firmato da Count Basie e Benny Goodman, mentre il testo che sottoponiamo è stato curato da Stan Ayeroff, Jazz Master. Charle Christian, C.M.P. (1979) dove è riportato solo la parte della chitarra.

Consideriamo il punto di partenza la registrazione del 1939 Columbia 35404) con Benny Goodman (clarinetto), Lionel Hampton (vibrafono), Fletcher Henderson (pianoforte), Artie Bernstein (contrabbasso), Nick Fatool (percussioni).

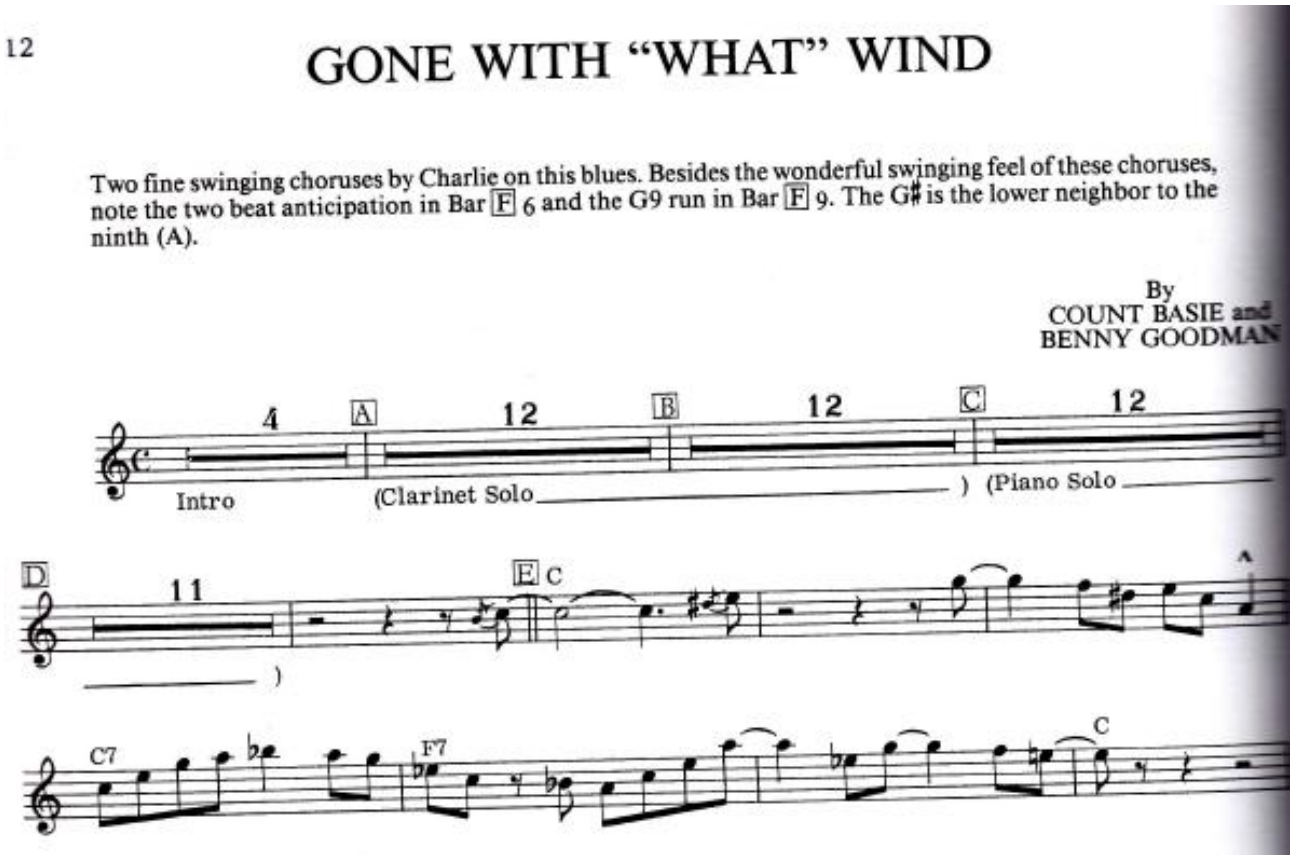


fig. 65 C.Basie-B.Goodman: *Gone with "what" wind (*chitarra solo)

Il testo che abbiamo a disposizione è l'esatta trascrizione del brano eseguito e può offrire un valido esempio per ricreare l'esecuzione/improvvisazione di Christian.

Esercizi

Tecniche ritmiche

Il jazz tratta il ritmo in una modalità molto diversa dalla tradizione europea. Lo spartiacque è l'accentazione: mentre il piede ritmico cade sempre in battere il jazz il beat sta in levare. Inoltre la poliritmia è molto frequente nei ritmi jazz e deve necessariamente essere assimilato nell'orecchio e nella formazione occidentale.

Tecniche modali

Il jazz non è vincolato alla tonalità e ha integrato la modalità quale suo componente strutturale all'armonia. Anche lo sviluppo della modalità ha integrato spesso scale pentatoniche e scale simili.
Il caso della scala pentatonica del blues è esemplare
Mi sol la si re → giro di Mi7, La7, Si7

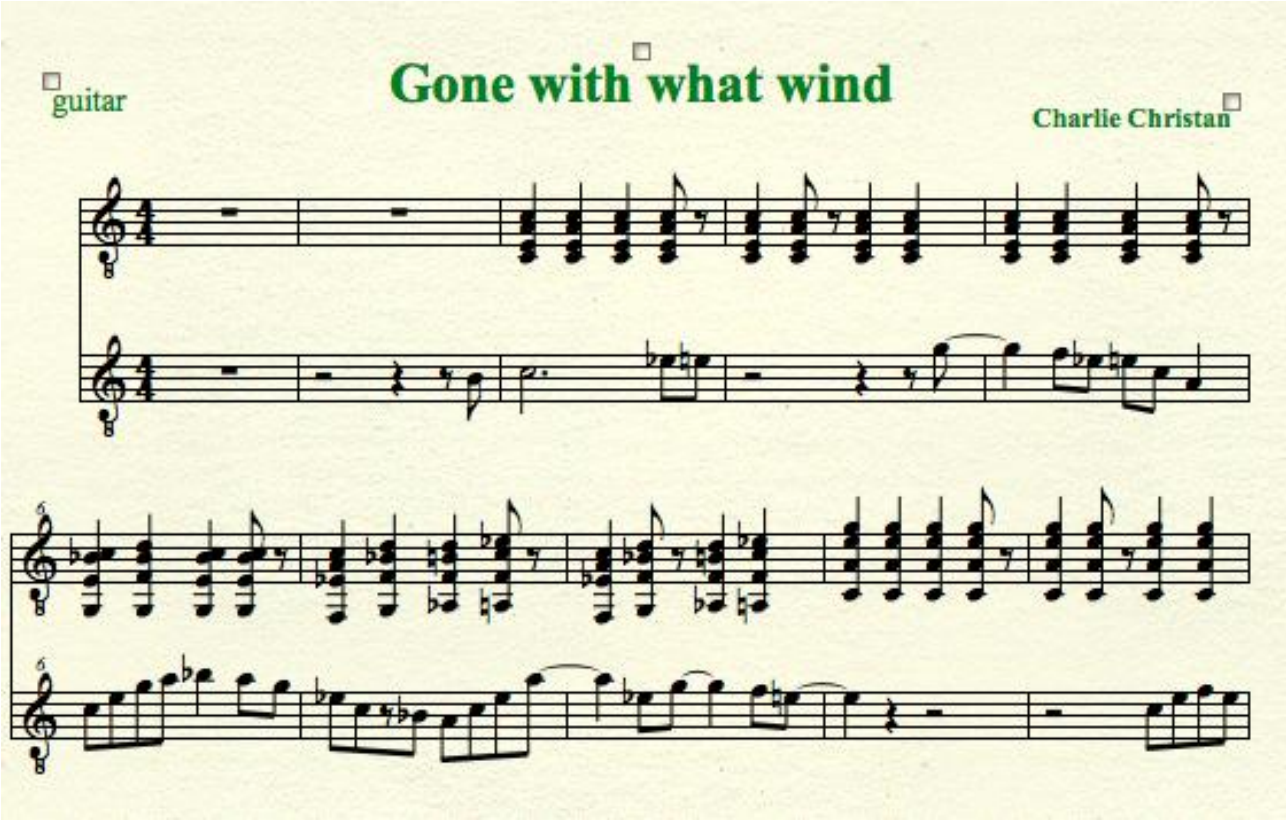


fig. 66 C.Christian: *Gone with what wind* (riduzione per 2 chit.)

Le scale blues

Uno schema essenziale del Blues in 12 battute presenta la seguente cadenza: I, IV 7, I, V, IV I

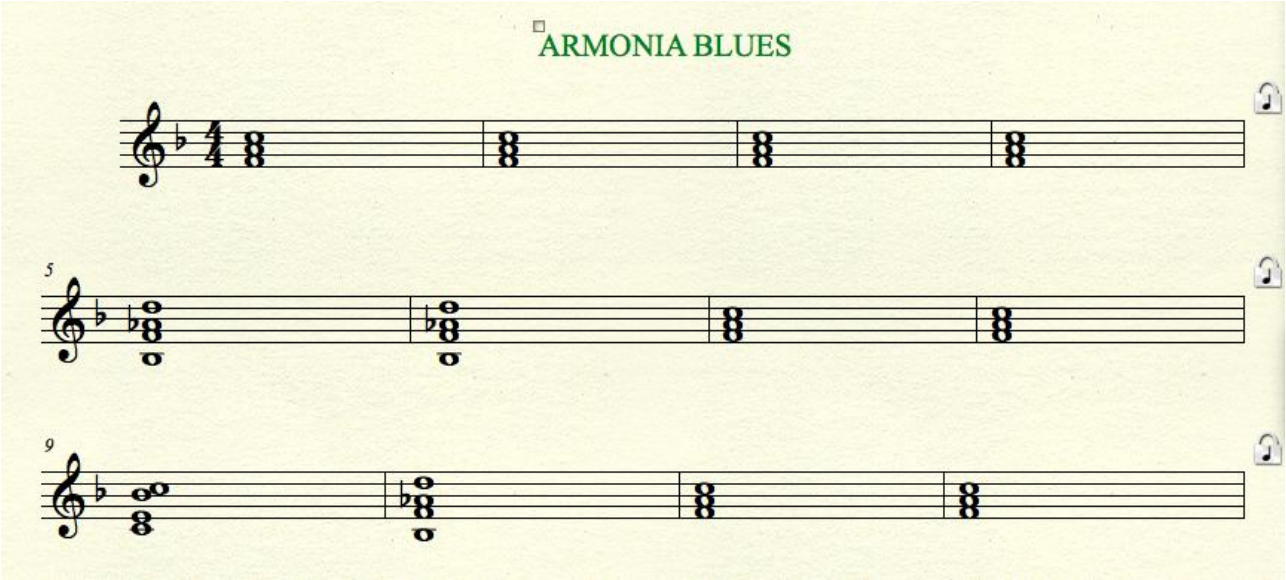


fig. 67 Schema armonico di Blues di 12 misure

Gli stessi accordi posso essere intesi come riferiti alle scale modali su cui poter improvvisare:

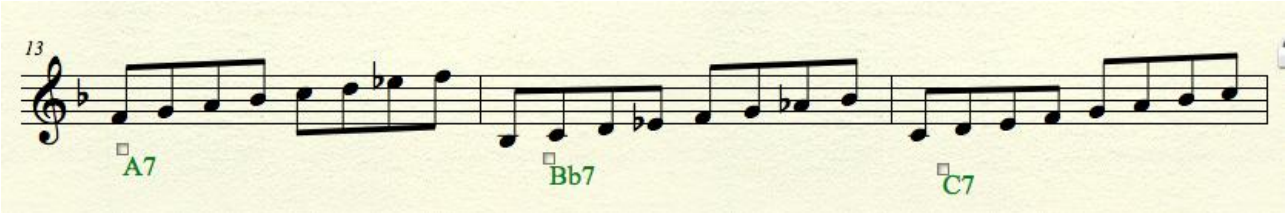


fig. 68 scale possibili nella pentatonica di fa

Semplificazione:

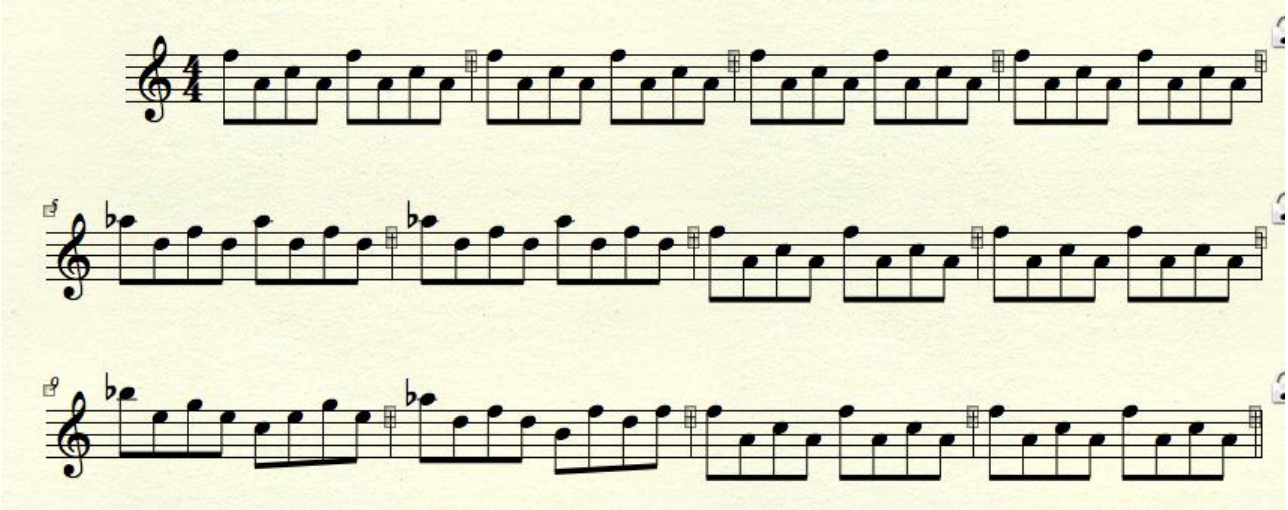


fig. 69 Esemplificazione per *nylon guitar*

Note in margine a *Studiare la popular music*
Lo studio del blues e del jazz è oggi svolto nella maggior parte delle scuole di musica. Nei Conservatori di musica già dal 1992 è stato possibile conseguire titoli accademici in jazz e oggi assistiamo al continuo incremento di percorsi strumentali dedicati: *pianoforte jazz, chitarra jazz, contrabbasso jazz,* ecc. Il passaggio di generi musicali dall'area jazz all'area rock, come sappiamo, è stata ed è un molto frequente[54]. Ma oltre agli infiniti generi, nati dal connubio tra jazz e rock, si è sviluppato un percorso di studi molto specifico che ha preso il nome di *Popular Music*. Il termine è rimasto giustamente nella sua definizione in lingua inglese e identifica un approccio sistematico musica di 'leggera' e 'di consumo' in analogia alla *musica popolare* studiata dagli etnomusicologi già nel secolo XIX. E' inevitabile incontrare, nello studio del jazz, situazioni analoghe e costruire spesso un approccio simile di lavoro.

E' interessante sottolineare che la tipologia di questi studi ha messo in gioco una grande quantità di nuovi approcci metodologici verso l'analisi musicale. Un filone di studi che troviamo nel testo di Richard Midlleton[55] del 1990 e che riassume in modo molto preciso una nuova area di ricerca mettendo sul campo nuovi strumenti di lavoro. Lo studio della *popular music* è quindi un percorso analogo a quello della 'musica popolare' in quanto non viene definito un testo. Ma la differenza sta nell'approccio qui legato ai media e alla sua riproducibilità, diventando a sua volta un nuovo 'testo' da analizzare o da riproporre. Una posizione che procede oltre le posizioni di Adorno e Benjamin e che si pone in contatto con una attualità che ci circonda.

[54] *Fusion* è il termine che identifica la mescolanza dei generi, ca anni'60.
[55] R.Middleton (1990), *Studiare la popular music*, introduzione di Franco Fabbri, Milano: Feltrinelli, 1994

Bibliografia

S.Gramaglia, *Teoria, Armonia e Nozioni di Arrangiamento Jazz*. Milano: Ricordi,1992
Ron Miller, *Modal Jazz Composition*, Voll.2, Rottemburg: Advance Music, 1996
G. Russell*, Lydian Chromatic concept of tonal organisation,* Concept Pub. C, 1953

Biobiografia per chitarra

W. Leavitt, *A modern method for guitar,* vol.1, 2, 3, Boston: Berklee Pr Pubn, 2007
R.Towner, *Improvisation and Performance Techniques for Classical and Acoustic Guitar*. Milwaukee, Hal Leonard 1985
J. Zaradin, *Jazz for the Classsical Guitar. Seventeen famous jazz 'standard' arranged for the classical guitar*. London: Wise Publications 1990.

Discografia

C.Christian: https://open.spotify.com/track/1nRtL3norpLWCNTbs9RgfS
M.Davies: https://open.spotify.com/album/56I4vUYWQ4aXLiyfo8XuZv

Area n. 4: MUSICA CONTEMPORANEA

Il termine generico 'musica contemporanea' può rappresentare una prima riflessione per iniziare il percorso dell'improvvisazione nella musica colta nel sec. XX. Se dopo l'Ottocento la pratica dell'improvvisazione andava sempre più sparendo e si profilava la figura dell'interprete attento ad un suo repertorio (repertorio barocco, classico, bachiano, beethoveniano ecc.) bisogna aspettare la metà del '900 per riaprire il capitolo dell'improvvisazione. Alcuni compositori e alcune Centri di ricerca musicale hanno avuto un ruolo importante. Tra i compositori certamente John Cage e Bruno Maderna mentre tra i centri di ricerca i Corsi estivi di Darmstadt e l'IRCAM di Parigi[56].

Ma il concetto estetico di 'musica contemporanea' investe nel XX secolo una serie di ramificazioni e implicazioni extramusicali. In Europa l'esperienza della II guerra mondiale portò un radicale rinnovamento dei valori dell'arte e dell'estetica. L'arte prima considerata 'degenerata' riprendeva il suo cammino e veniva ora seguita come la 'vera arte' da seguire. Citiamo ad esempio tra i grandi pionieri del teatro moderno tra I e II Novecento Bertold Brecht [57], che già dal 1933 dovette fuggire dalla Germania per difendersi dal nazismo. Come molti altri artisti e intellettuali Brecth ritorno in patria dopo la fine del conflitto, nell'intento di riprendere la sua produzione per il teatro. In ambito musicale l'esempio più eclatante è quello della migrazione in America di A. Schoenberg e suo malgrado nelle produzion cinematografiche di Hollywood, ma purtroppo a differenza d Brecht, Schönberg non ritornò in Germania.

Come viene giustamente citato il dopoguerra è anche un periodo dove nascono e si diffondono i grandi media (soprattutto radio e televisione) destinati ad una radicale trasformazione della società [58]. In quest'ambito ricordiamo una dialettica molto accesa tra due visioni dell'arte che coinvolsero due eminenti filosofi: Walter Benjamin[59] e T.Adorno sulla perdita dell'aura in musica ad opera della diffusone radiofonica. Erano anche gli anni dove alcune 'industrie' come quella cinematografica stavano sempre di più affermando le loro potenzialità (ciò anche a scapito di alcuni fenomeni dell'arte popolare del I Novecento, come ad esempio l'opera).

Esiste anche un punto di incontro tra la musica di ricerca degli anni '60 e il free jazz.

Possiamo dire che il concetto di 'musica contemporanea' ha una fine? Difficile dirlo in modo esaustivo e logico: da un certo punto di vista ogni periodo storico ha la sua 'musica contemporanea'. Quindi possiamo dire qual è il punto dove la 'musica contemporanea' che abbiamo descritto ha un fine? Ovviamente con le nuove generazioni e specie con quelle che hanno radicalmente tagliato con quel passato. Se la 'musica contemporanea' è nata in antitesi con le generazioni che l'hanno preceduta (in Italia pensiamo ad es. alla generazione dei Malipiero, dei Casella e pensiamo a quella di Maderna e Nono) ma possiamo individuare
Proprio allo stesso modo le nuove generazioni che hanno profondamente preso la distanza.
Per fare un nome un compositore che non possiamo pensare come compositore di musica contemporanea è David Lang.

---

56 Esistono molti saggi che fanno un puntuale sunto puntuale sugli antecedenti e sul focus essenziale degli anni '50. Riprendiamo un concetto che ha coniugato alcuni studiosi verso quello che è stato il fenomeno della musica del II Novecento: ad es. Andrea Lanza e Mario Bortolotto

57 B.Brecht, *Terrore e miseria del Terzo Reich (Furcht und Elend des Dritten Reiches)* (1935-38)

58 A.Moles , Teoria dell'informazione e percezione estetica, Roma: Lerici, 1969

59 W.Benjamin. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

Dalla musica atonale alla musica dodecafonica

Il linguaggio musicale rimane il punto di riferimento per definire molte delle estetiche della musica del Novecento. Nell'Ottocento la ricerca armonica di Richard Wagner aveva evidenziato sempre di più il potere espressivo del cromatismo. Accordi di 11°, 13° erano sempre più usati per aggiungere tensione e lirismo musicale. Il concetto di tonalità, con le sue basi sul centro tonale, era messo in discussio9ne da varie parti: un pantonalità di varie aggregati armonici e una scoperta di funzioni armoniche inconsuete provenienti dallo studio delle modalità. L'esperienza artistica, compositiva e teorica, di Arnold Schönberg (1874-1851) portò a varie riflessioni sul linguaggio musicale approdando alla teoria della dodecafonia[60], ovvero un sistema che permetteva di vincere la tensione tonale attraverso l'esposizione del totale cromatico dei 12 semitoni.

La prima composizione rigorosamente dodecafonica è del 1923.

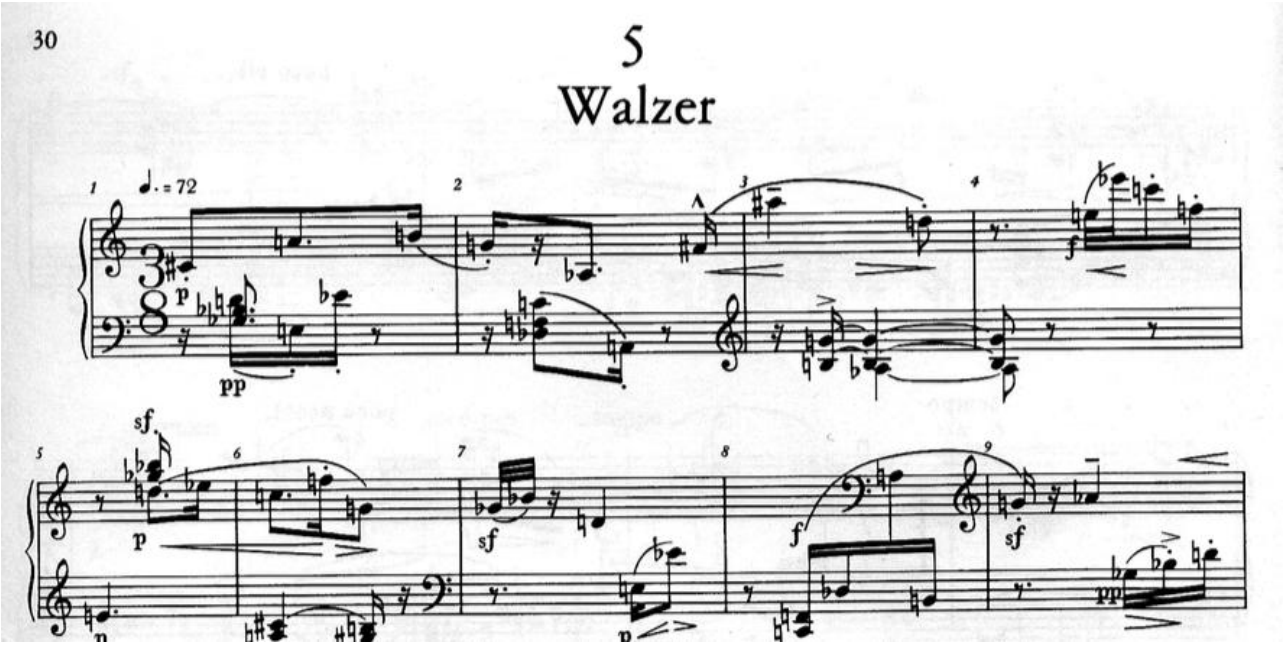


fig. 70 A.Schönberg, *5 Pieces* op. 23, per pf (nel Walzer la successione dei 12 semitoni)

La chitarra fu impiegata da Schönberg e dai suoi studenti, in particolare da Anton Webern (1883-1945), in vari ensemble.

Tra le prime composizioni per chitarra sola composta con tecnica rigorosamente dodecafonica ricordiamo la *Suite* (1957) Ernst Krenek (1900-1991).

[60] Ovviamente non ci fu solo Schönberg ad approdare a questo sistema. Cfr.: Josef Matthias Hauer (1883 – 1959),

Theodore Norman gewidmet

SUITE

I

ERNST KRENEK
1957
Fingersatz von Theodore Norma

Allegro moderato (♪ = ca. 144)

(♪ sempre ♪)

pont.
(am Steg)
pul

poco rit.

© Copyright 1961 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) K.G., Wien, München.

D 10 335

fig. 71 E.Krenek, *Suite per chitarra* (1957)

Problema opposto della musica tonale, la consonanza, la musica dodecafonica, e poi seriale, nasce dalla dissonanza. Ma come rilevava Schönberg la dodecafonia nasce da una necessità di logica, che l'atonalità, secondo il compositore viennese, non consentiva ,e da una serie di regole che ne creano la ricca versatilità. L'orecchio deve gradualmente percepirne le regole e le peculiarità associando al suono un ricco sfruttamento di dinamiche[61].
L'improvvisazione legata alla dodecafonia e al serialismo deve quindi considerare molto attentamente l'aspetto del cromatismo e dei timbri.

La notazione musicale
Pur non essendo stato un fenomeno musicale di grandi proporzioni non si può sottovalutare l'impatto che il grafismo e le teorie aleatorie hanno avuto per introdurre una ripresa della pratica dell'improvvisazione.

La nuova musica degli anni '50, la musica di Olivier Messien, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, il cosiddetto puntillismo weberniano aveva portato la notazione ad una crescente complessità. Il valore di una partitura era anche evidenziato della sua complessità di scrittura associata ad un'esasperata difficoltà esecutiva.

Dalla fine degli anni '50 alcuni compositori, per vocazione o per provocazione, incominciarono a 'pitturare' le loro partiture. Nasce anche l'idea di immettere direttamente il termine 'improvvisazione' nella stessa partitura come un punto di arrivo per escludere finalmente il concetto di opera chiusa[62], integrando l'indeterminatezza dell'opera stessa attraverso l'apporto dell'esecutore. Veniva quindi ribaltato il rapporto compositore/interprete integrando l'apporto dell'interprete e affidandogli un ruolo centrale.

Gli esempi sono tanti. Prendiamo la *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna dove l'interprete deve procedere alla scelta delle sezioni da eseguire, ritmo e velocità esecutiva:

[61] La cosiddetta melodia di timbri *Klangfarbenmelodie* ideata da Schoenberg.
[62] U.Eco (1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano

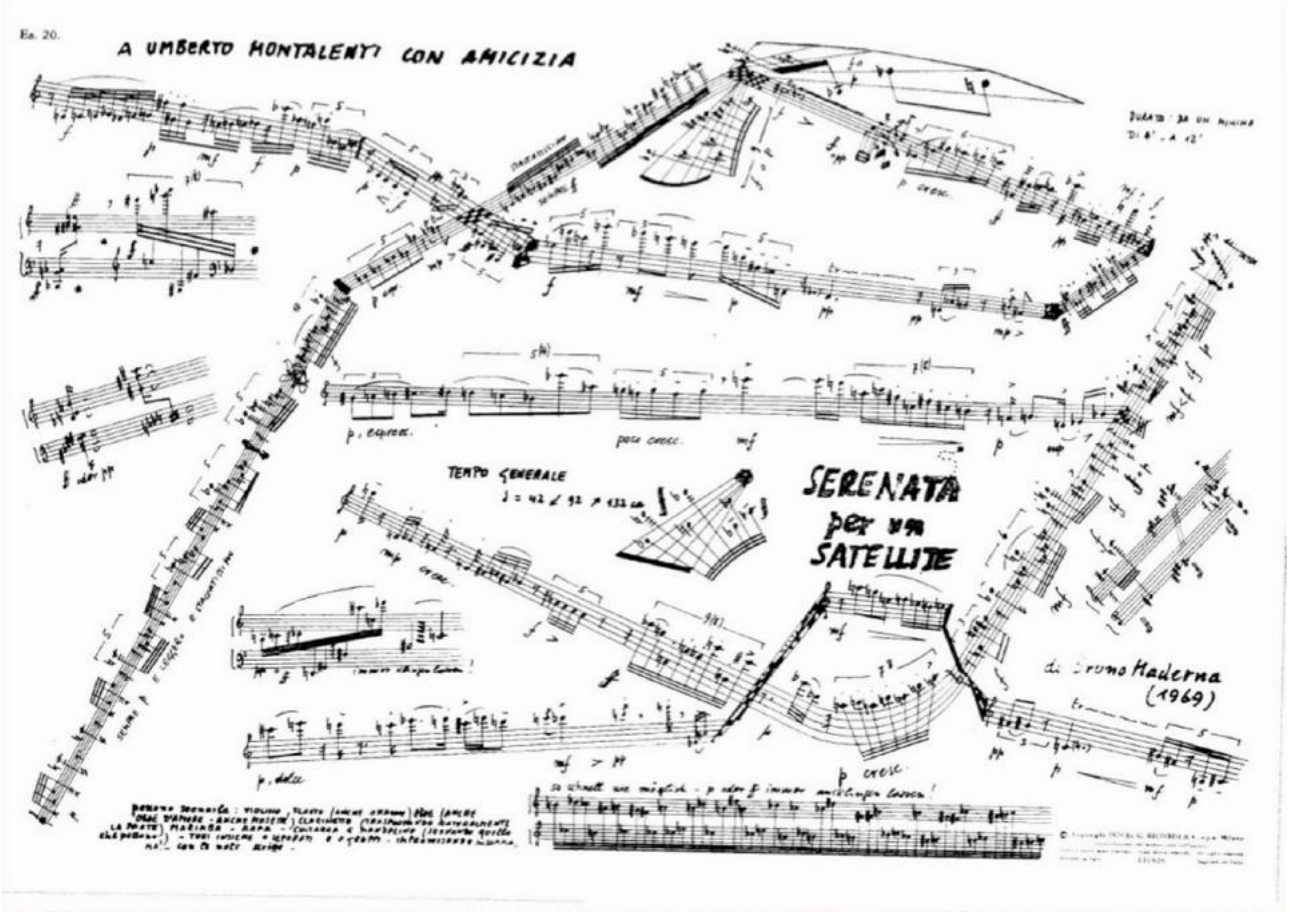


fig. 72 B.Maderna, *Serenata per un satellite* (1969)

John Cage

L'opera di John Cage (1912 – 1992) è di particolare rilevanza nel sec. XX. La riflessione che mette in opera ripercorre aspettative delle arti figurative e del pensiero contemporaneo. Se Marcel Duchamp (1887-1968) apre gli orizzonti rivoluzionaria per le arti visive la cosiddetta avanguardia, Cage è la naturale conseguenza nel mondo della composizione moderna e in quella che abbiamo chiamato in modo stereotipato 'musica contemporanea'.

Per Cage la composizione significa innanzi tutto offrire dei modelli di riflessioni filosofica, una ricerca di senso attraverso il suono. Il concetto di aleatorio, molto importante per Cage, è il punto d'arrivo della teoria de *I ching* [63]cinesi.

L'adozione di tecniche aleatorie e casuali serve:

1) per aggirare il desiderio di trovare sempre l'emozione nella musica

2) per rimuovere tutte le tracce di identificazione personale con il materiale musicale, per eliminare l'aspetto soggettivo del processo compositivo, il collegamento fra la sensibilità del compositore ed i suoni che compone.

La fascinazione di Cage nella musica del secondo Novecento, ha giustamente collegato il cambiamento dell'arte con la storia. La musica, se vogliamo l'arte più lontana da una rappresentazione ontologica, viene invece rimessa nel gioco delle idee attraverso una sua reminiscenza, una 'bruta' mescolanza o attraverso la sua assenza (cfr. 4' 33") [64].

---

[63] I Ching (Il libro dei mutamenti)

[64] B.Brecht è stato tra gli autori per il teatro tra i più critici più attenti dell'assenza culturale di una etica dell'arte. In anni molto difficili per la storia europea espresse il concetto negativo della critica culinaria. Cfr.: Bertolt Brecht, *La critica culinaria*, 1924-31

La chitarra nell'improvvisazione della 'musica contemporanea'
Ovviamente le possibilità sono tante, innumerevoli come sono le composizioni e i compositori che ne hanno e ne fanno parte.
Nella parte già esposta abbiamo abbozzato il concetto di un periodo storico circoscritto a poco più di una generazione. La musica dagli anni '90 in poi si rivela molto diversa, nuovi compositori americani si affacciano con nuove idee e di fatto risolvendo tematiche che la musica precedente aveva posto. Quindi le opere e i compositori della che andiamo a trattare sono fanno parte della generazione dei compositori che nascono nei prima '30 nel Novecento e chiudono la loro esperienza intorno alla fine del secolo.
Parliamo di compositori come il già citato Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Leo Brouwer e molti altri.
L'estetica è quella che proviene dalla musica seriale di Arnold Schoenberg confluita poi nella splendida sintesi di Anton Webern, profondamente apprezzata dalle nuove generazioni dei compositori della generazione di Darmstatd. Quindi il rigetto della tonalità, il ricorso alla melodia, l'abbandono degli stereotipi della composizione come la progressione, lo sviluppo melodico sono alcune delle caratteristiche che dobbiamo evitare in questo genere di variazioni. Altra prerogativa essenziale è il ritmo. L'aritmia e l'assenza di una regolarità di pulsazione è altra caratteristica fondamentale.
Possiamo quindi formulare una serie di elementi che possono farci entrare meglio nell'improvvisazione:
- frammenti di intervalli atonali/seriali (eseguiti in modo irregolare)
- sovrapposizione di settime maggiori o seconde minori
- accordi/cluster eseguiti con pulsazione irregolare
ecc

LETTERATURA CHITARRISTICA CON IMPROVVISAZIONE CONTROLLATA

Mauricio Kagel: Sonant (1960/…)
Sonant (1960) è una composizione estremamente articolata di Maurice Kagel (1931-2008) per cinque strumenti (chitarra/chitarra elettrica, arpa, contrabbasso, 2 percussionisti) e composta da 10 sezioni. L'ensemble può scegliere un suo "itinerario", partendo da una sezione e, secondo alcune prescrizioni dell'autore, procedere con le altre, senza necessariamente eseguire tutte le sezioni. Il chitarrista è tenuto a suonare la chitarra classica, qui chiamata *Spanische Guitar*, e la chitarra elettrica.
Mentre la scrittura della chitarra classica è tradizionale, almeno sul piano delle altezze, la scrittura della chitarra elettrica comporta una serie di riferimenti di *Unpichhed Sound*[65] (suoni indefiniti). Possiamo quindi evidenziare due importanti concetti in quest'opera: *musica aleatoria* e *musica indeterminata.* Nel primo caso, potendo scegliere le sezioni e potendo articolarle nel modo soggettivo dell'interpretazione, l'opera sarà necessariamente diversa in per ogni sua esecuzione. Nel secondo caso le note non definite, anche come agglomerati di più suoni cluster[66], l'opera si pone ancora come meno definibile per le soluzioni diverse create dagli esecutori.

[65] J.Schneider, *The Contemporary Guitar*, University California Press, USA,1985 (p.191)
[66] Henry Cowell è stato tra i primi ad utilizzare questo termine in *The tides of Manaunaun* per pianoforte nel 1912.

SONANT (1960/....)

Faites votre jeu II — für Gitarre, Harfe, Kontrabass und Fellinstrumente — Mauricio Kagel

LITOLFF / PETERS No 5972 — 30224 — © 1964 by Henry Litolff's Verlag

fig. 73 Mauricio Kagel: *Sonant (1960/…)*

Leo Brouwer: *La Espiral eterna* (1971)

La Espiran Eterna di Leo Brouwer rappresenta una dei brani più sperimentali di Leo Brouwer. Si tratta anche qui di *Unpichhed Sound* e di varie forme di ritmica non definita. Ma a differenza di molte opere contemporanea per chitarra formalmente e concettualmente definite in quest'opera si aggiunte una forte preponderanza idiomatica nell'utilizzo della chitarra.

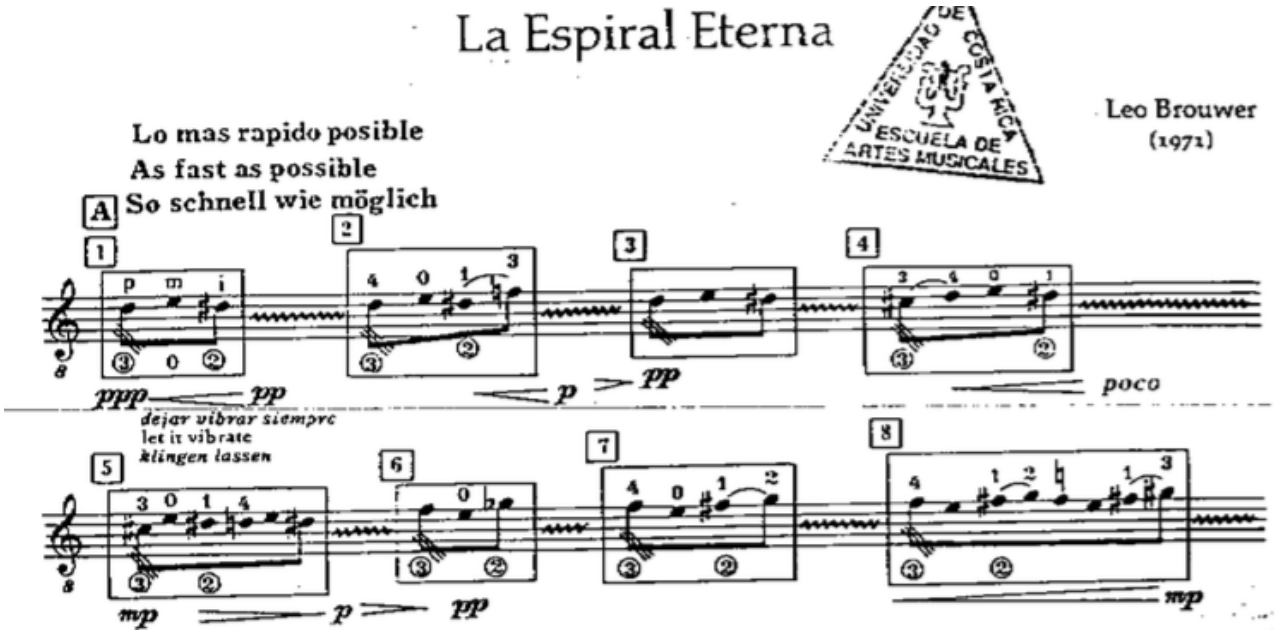


fig. 74 Leo Brouwer: La Espiral eterna (1971)

Qui invece utilizza la scrittura per i suoni indeterminati [67].

fig. 75 fig. 76 Leo Brouwer: *La Espiral eterna* (1971), sez.C

[67] Cfr.: *La notazione*, A.Gilardino in AA.VV. *La chitarra*, Torino: EDT, 1990

Bruno Maderna: *Y despues* (1971)

Y despues di Bruno Maderna rappresenta una composizione nata in collaborazione con il chitarrista spagnolo Narciso Yepes[68]. Alla versione storica per chitarra a 10 corde la Ricordi ha pubblica una versione per chitarra a 6 corde, nella versione di Wulfin Lieske (1998)[69]. L'improvvisazione in questo brano consiste nella scelta dei frammenti da collegare per quanto riguarda l'ultima sezione. Poi si tratta di scegliere l'esecuzione del frammento rispettivamente con un valore diverso di tempo e di dinamica [70], evidenziando l'ambiguità del testo musicale ma in qualche modo ricomposto dell'esecutore.

L'esempio può essere collegato ad altre tipologie di improvvisazione di Maderna. Ci riferiamo ad esempio alla Serenata per un satellite del 1969, come già riportato in precedenza. Nell'universo compositivo di Maderna l'improvvisazione è stata molto praticata. Maderna ha fatto una lettura di Cage molto attenta approdando ad un suo approccio estetico al caso. La frammentazione in Maderna pur spezzando le frasi e le figure articolare, integra invece la funzione dell'intervallo, sta poi ad ogni esecutore trovarne un senso e riconsegnarlo all'ascoltatore.

[68] Narciso Yepes incise per la DG Maderna, Bussotti, …

[69] Nella prefazione all'edizione per 6 corde non vengono riportate note riguardo alla trasposizione.

[70] Maderna propone 'espressioni' musicali diversi dei frammenti, una specie di esaltazione del 'significante' rispetto alla proprietà del testo.

Y DESPUÉS

♩ = 48
pp sempre
8va
arm. art.
p dim. e rall.
♩ = 60

♪ = 96
p
(loco) ord.
rall. un poco
sempre pp
rall.
♪ = 66

Los laberintos
Que crea el tiempo
Se desvanecen.

(Sólo queda
El desierto).

♩ = 60
p, arpegg.
mp
pp rall.
f
ff
mp
♩ = 42

♩ = 66
mp
poco cresc.
mf
p (pizz.)
rall.
dim.
ppp
♩ = 100

El corazón,
Fuente del deseo,
Se desvanece.

♩ = 92
ff sempre
pp
ppp
p, arpegg.
♩ = 60

Il testo di García Lorca suggerisca una forma. L'esecutore inizierà questa "improvvisazione" da un qualsiasi frammento di queste due pagine (6, 7) e concatenerà i vari frammenti a suo piacimento. Ogni frammento è a sé stante e può venire ad libitum preceduto o seguìto da pause, anche lunghe. I frammenti vengono ripetuti o meno ad libitum, e le differenti dinamiche proposte (superiore e inferiore) devono essere scelte dall'interprete. La durata di questa "improvvisazione" resti entro i limiti di 2'-3'.

Let Garcia Lorca's text suggest a form. The performer starts this "improvisation" from any fragment on these two pages (6, 7) and links the various fragments together at will. Every fragment is independent and can be preceded or followed ad libitum by rests, which may be long. The fragments are repeated or not ad libitum, and the different dynamics suggested (greater and lesser) must be chosen by the interpreter. The duration of this "improvisation" should stay within the limits of 2-3 minutes.

138177

fig. 77 B.Maderna, *Y despues* (1971), versione per chit a 6 corde

Esercizi

1) Il repertorio del II Novecento chitarristico presenta diversi punti di contatto con le tematiche dell'improvvisazione. Molti dei compositori che hanno fatto la storia del dopoguerra hanno trattato l'improvvisazione, riprendendo in tal senso, l'antica pratica che dal barocco scende sino alla nascita della scrittura musicale.
Oltre i compositori trattati l'improvvisazione controllata è presente in Karlheinz Stockhausen (Solo), David Bedford (You Asked For It), Tomas Marco (Albayalde), R.Smith Brindle [71](Guitarcosmos III), Paolo Renosto (Players), ecc.

2) Grafismo musicale
Una serie di compositori, all'incirca verso gli anni '60, incomincia ad associare immagini alla musica o meglio ad una pratica di improvvisazione. La grafia musicale tradizionale viene sostituita da una serie si sostituzioni segniche (semiografia della musica) che indicano i parametri della musica.
Earle Browne: December 1952
E' una partitura molto conosciuta che ha interessato molti musicisti e interpreti dedicati all'improvvisazione: Frederick Rzewski, Vinko Globokar, Carlos Alsina. Come sostiene il compositore la partitura nasce come un omaggio a Alexander Calder e Jackson Pollock [72] dove l'improvvisazione propende verso la performance [73] .

[71] Cfr.: R.Smith Brindle Il Fronimo, *Musica Indeterminata* nn. 55, 56
[72] Cfr. Earle Brown on December 1952 in *American Music* spring 2008 © 2008 by the board of Trustees of the university of Illinois
[73] Probabile riferimento all'action painting

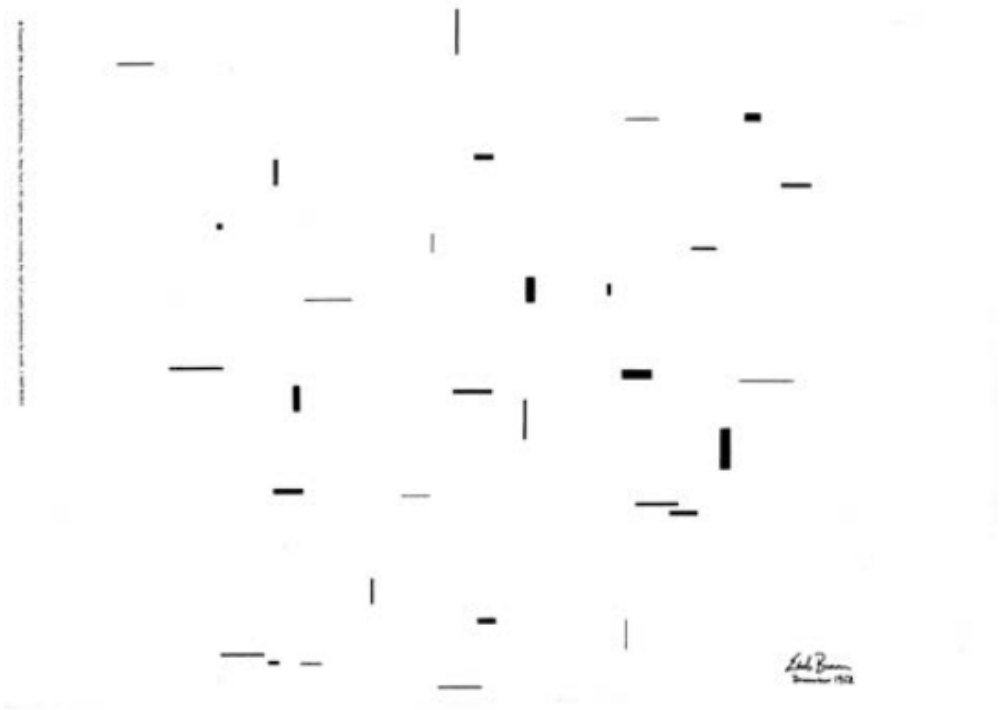


Figure 1. Earle Brown *December 1952*, excerpt from FOLIO (1952/53) and 4 SYSTEMS (1954), H 306mm x W 419 mm, 1961 by Associated Music Publishers, Image courtesy The Earle Brown Music Foundation

Sylvano Bussotti (1931): Rara (eco sierologico) Cinque pezzi in 1 per chitarra o violino o viola o violoncello o contrabbasso 1964/67

Si tratto di un brano fondamentalmente scritto per quanto riguarda le altezze in modo tradizionale. In un punto viene inserita un grafismo tipico del compositore. In questo caso l'interprete può liberare le sue idee musicali e interagire con il testo musicale precedente. Si è spesso discusso sulla gratuità di questa scrittura, apparentemente semplice (naif). Nel caso di Bussotti si può invece capire quanto sia importante per il compositore lasciare il testo musicale ed entrare in una metascrittura [74] .

[74] R.Barthes ha trattato questo elemento in uno scritto dedicato in parte anche a Bussotti: *La partitura come teatro*, in "Oggetto amato – Nottetempo", Ricordi, Milano 1976.

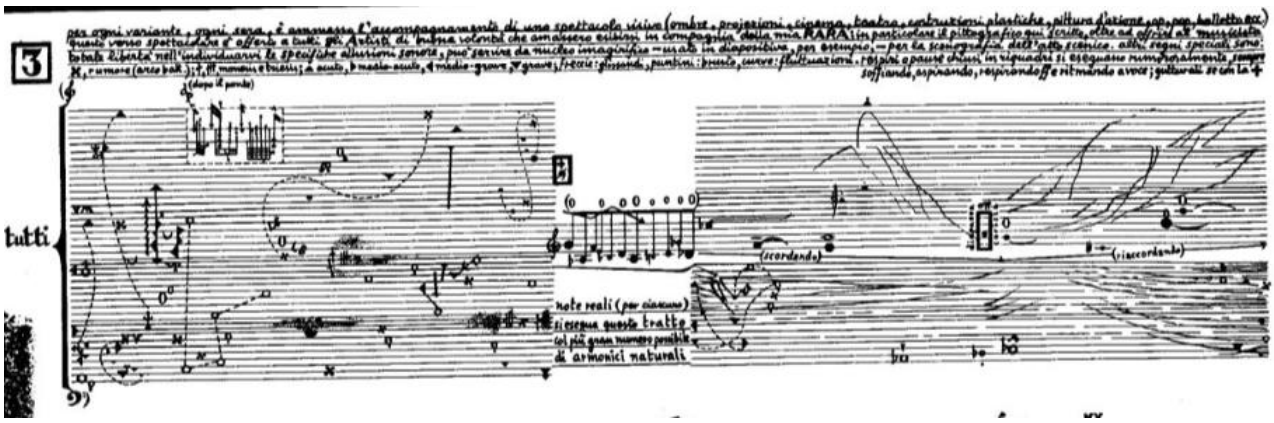


fig. 78 S.Bussotti, *Rara (eco sierologico),* Cinque pezzi in uno

Free improvisation

La *free improvisation* si riferisce ad una pratica di musicisti di diversa estrazione, ad esempio provenienti dal free jazz o dalla musica contemporanea, che improvvisano in modo libero e senza regole prefissate. L'improvvisazione libera ha come perno l'estemporaneità di creare musica nel momento della performance. Una storia della libera improvvisazione si può osservare tra l'Europa e gli Usa dagli anni '60 in alcuni gruppi, come ad es. Musica Elettronica Viva, Gruppo di Improvvisazione di Nuova consonanza, AMM di Cornelius Cardew, Art Ensemble di Chigaco mentre nel free jazz le personalità di spicco erano Cecil Taylor, Ornette Coleman, John Coltrane.
Un chitarrista emerge per intelligenza e per una particolare capacità di sintesi di generi e culture musicali, Derek Bailey (1930-2005). Il suo testo: Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica, frutto di una serie di conferenze radiofoniche del 1976 è diventato un testo di riferimento. L'idea di fondo di Bailey è che l'improvvisazione libera può rappresentare oggi un punto di arricchimento reciproco dovuto all'incontro di musicisti di diverse culture.
Riprendiamo dal testo di Bailey la disputa sull'improvvisazione 'a solo' e 'in gruppo'.

Come abbiamo visto la tendenze per l'improvvisazione è l'incontro di musicisti "..le maggiori possibilità consentite della libera improvvisazione risiedono nell'esplorazione dei rapporti con i musicisti. Da questo punto di vista l'improvvisazione "in solo" non ha assolutamente senso" (D.B.). Ma è sempre Bailey a rivalutare l'improvvisazione "in solo": " Il mio approccio è considerevolmente cambiato nel tempo. Molte delle cose che pensavo del mio modo di suonare "in solo" …non sembravano più particolarmente importanti. ….Volevo sapere se il linguaggio che usavo era completo…da allora ho sempre cercato di alternare periodi in cui suono in gruppo con periodo in cui suono da solo" (D.B.).

Bibliografia
A.Lanza, *Il secondo Novecento*. Torino: EDT. 1991
R.Cresti, *Ragione e Sentimenti nelle musiche dall'inizio del Novecento a oggi*, Lucca: LIM, 2015
A.Sbordoni, *Improvvisazione oggi*, Lucca: LIM, 2014

Bibliografia chitarristica

J.Schneider, *The contemporary guitar,* New York: UCP, 1985 (ristampa Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2015)
D.Bailey (1976), *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, Firenze: ETS, 2010

Discografia:
D.Bailey
Gruppo Nuova Consonanza
AMM

Area n.5: INTERMEDIALITA'

La scelta del termine intermedialità[75] viene inteso come una estensione di multimedialità, ovvero l'interazione di più mezzi di comunicazione: immagini, suoni, animazioni, testi [76]. I *media*, sempre più presenti nella nostra quotidianità, impiegati nell'arte possono diventare e moltiplicare virtualmente la nostra immaginazione. Intermedia insiste sulla trasformazione estetica ottenuta dai mezzi impiegati e sul fatto che l'opera si trasforma e si plasma in altro, producendo, come descrive molto bene Paolo Rosa, un autore collettivo e plurale[77].
Per quanto riguarda l'elaborazione sonoro il concetto di intermediale di associa in modo compiuto con *live electronics*, la trasformazione del suono in tempo reale. Questa prassi, determinata dalla potenza degli odierni computer, ha rappresentato un importante punto di svolta nell'unione della prassi esecutiva assistita dal computer.
Un capitolo a sé sono le competenze per un utilizzo razionale del software nell'ambito dell'improvvisazione e che inevitabilmente esula da questa ricerca[78]

Improvvisazione con elettronica e multimedia
Questa possibilità oggi rappresenta un interessante campo di ricerca per associare la prassi esecutiva dell'improvvisazione su materiali acustici, visivi, testi e a forme diverse di interazione con l'ausilio dell'elettronica. Ognuna di queste forme di interazione va presa a sé, vanno ricercati i parametri di ordine estetico e messi in equilibrio con fattori personali di ricerca e fattori tecnici provenienti dalla storia. Se, ad esempio, il lavoro musicale sui testi può rientrare nella tradizione della canzone (song), dell'accompagnamento su testo in forma di prosa o narrativo, diversamente la musica sulle immagini (fisse o in movimento) avviene in tempi recenti, con il cinema e i nuovi media, la televisione. Così l'uso la produzione della musica elettronica (pura o in combinazione con l'immagine) combinato agli strumenti acustici è un fatto recente, in continua trasformazione, e soggetto all'evoluzione dei mezzi informatici.
Un aspetto che qui viene ripreso è la creazione di uno stile personale. Mentre 'lo stile personale' che in qualche modo abbiamo trattato nelle sezioni precedenti veniva sempre alimentato da una prassi a monte che sorreggeva alcuni topos dell'improvvisazioni - il caso del *cante jondo*, il caso del blues, il caso della musica contemporanea nel delineare un'improvvisazione su un testo o un'immagine - il campo d'azione utilizzando i media elettronici è molto più ampio. Questa è anche la ragione per cui questa sezione vene lasciata alla fine. In fine non è escluso l'interazione e l'intermedialità di tutti questi componenti abbinati.

---

[75] Per un approfondimento cfr.: http://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/
[76] Cfr.: *medium* Herbert Marshall McLuhan
[77] A.Balzola – P.Rosa, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica.* Milano: Feltrinelli, 2011 (p.50)
[78] Cfr.: Appendice V

Live electronics

L'abbinamento di musica elettronica e strumenti musicali inizia all'incirca nel II Novecento. La ricerca propriamente elettroacustica è stata concettualmente concepita nel lontano futurismo con gli esperimenti acustici di Luigi Russolo. Prima in Francia poi negli Stati Uniti si sono gradualmente sviluppati una serie di strumenti e apparecchiature per la ripresa e la diffusione sonora elettrica. Con le ricerche di Max Methews (1926-2011) abbinate ai primi computer nei *Bell Labs* a Standford si sono create le prime possibilità di fare musica con il computer. In Italia la ricerca elettroacustica inizia nel *Centro di Fonologia di Milano* con la direzione di Luciano Berio e Bruno Maderna. Sarà proprio Maderna negli anni '50 a creare una composizione elettroacustica: Musica su due dimensioni per flauto e nastro magnetico (1958).

Da quel momento, sia per lo sviluppo dell'elettroacustica e sia per la creazione, per molti compositori inizia l'avventura della musica che poi diventerà la base delle *Live electronics*.

Negli anni '70 incominciano a nascere opere per chitarra e strumentazione elettronica [79], soprattutto per chitarra e nastro magnetico: Josè Ramon Enconar: *Abhava*, Francosi Bousch: *Divers object*, *Passé composé*, Barbara Kolb: *Looking for Claudio*, Yori-Aki Matsudaira: *Spectra,* Horatiu Radulescu: *Subconscius wave*. Una delle caratteristiche generali dell'esecuzione con il nastro magnetico è la sincronizzazione con il nastro magnetico. Questa tipologia di interazione tra strumento ed elettronica ha portato ad un ulteriore approfondimento del tactus musicale. In una composizione degli anni '80' il compositore statunitense Steve Reich con *Electric Counterpont*, scritta per ensemble di chitarre o chitarra e nastro richiederà un completo sincronismo tra nastro e strumento, spesso risolto con l'ausilio del metronomo in cuffia.

Ma l'evento successivo alla tape music sarà dovuta all'introduzione dei sistemi digitali svincolerà definitivamente l'esecuzione al rigore "alla tirannia temporale dl supporto magnetico" (Alvise Vidolin).

[79] V.Pocci http://www.vpmusicmedia.com/

Sarà appunto l'affermazione del *live electronics,* la forma più naturale e musicale per interagire in tempo reale con la strumentazione elettronica. L'avvento si realizza attraverso una serie di strumenti dedicati tra cui il sintetizzatore [80] e infine il computer con una infinità di software per l'iterazione con gli strumenti.
Citiamo tra le prime composizioni per chitarra con live electronics l'opera di Stahmer per chitarra nastro e "live-elektronics ad libitum". In questo brano pioneristico il compositore tedesco ipotizza l'utilizzo di varie tipologie di elaborazione del segnale: *artificial cho, ring modulation with synthesizer, additional apmplification, bass filter, treble filter, flutter echo*. In questo caso lo strumento predisposto per l'elaborazione del suono è un sintetizzatore "The guitar can be connected by microphone or by contact microphone to synthesizer…" (K.Hinrich Stahmer).

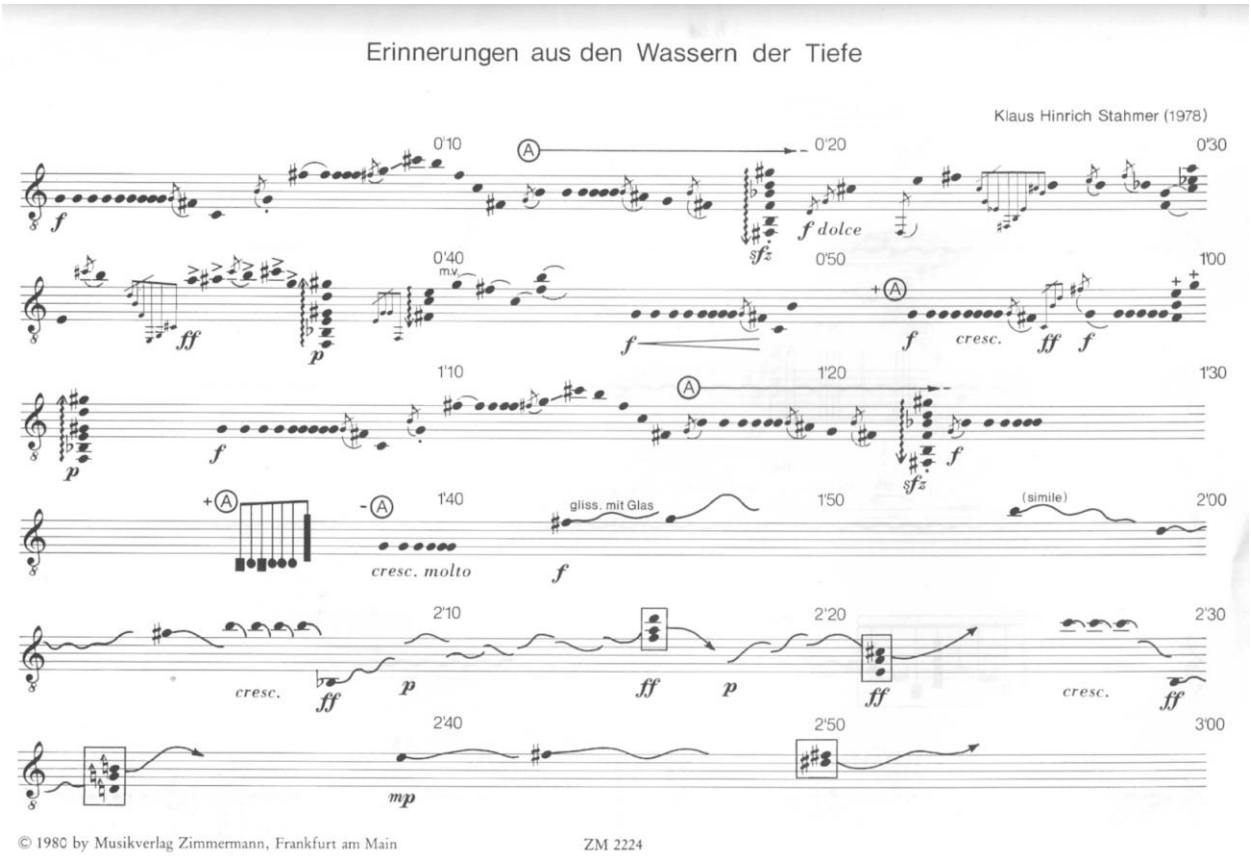


fig. 79 Klaus Hinrich Sthamer: *Erinnerungen aus den Wassern der Tiefe*, (1978) Zimmermann

Notazione musicale e computer music

Se la notazione rimane una specie di *alter ego* nella pratica dell'improvvisazione a maggior ragione lo è nell'abbinamento con la musica elettronica. Tra i tanti temi della musica elettronica troviamo appunto lo studio della sua rappresentazione grafica. La natura simbolica della notazione musicale tradizionale ha avuto un profondo ripensamento nelle tecniche orientate dalla computer music. Un importante tentativo di rappresentazione è stata fatta da Karlheinza Stockhausen con *Studio II*. In que-

[80] Il sintetizzatore è una macchina per creare suoni 'sintetici' in studio. Attraverso l'elaborazione di circuiti dedicati e, con lo sviluppo dell'informatica, di algoritmi verranno sperimentati una grande quantità di nuovi suoni. Anche se il synth viene controllato da una tastiera le sue basi sono di uno strumento radicalmente nuovo, dove il fulcro è la programmazione del suono. Yamaha DX7, basato sulla FM modulation di John Chowning , è stato tra i primi sintetizzatori introdotti nel mercato.

sto brano Stockhausen, oltre a rappresentare i parametri del suono, mette in sovrapposizione i suoni rendendo visibile la loro catalogazione.

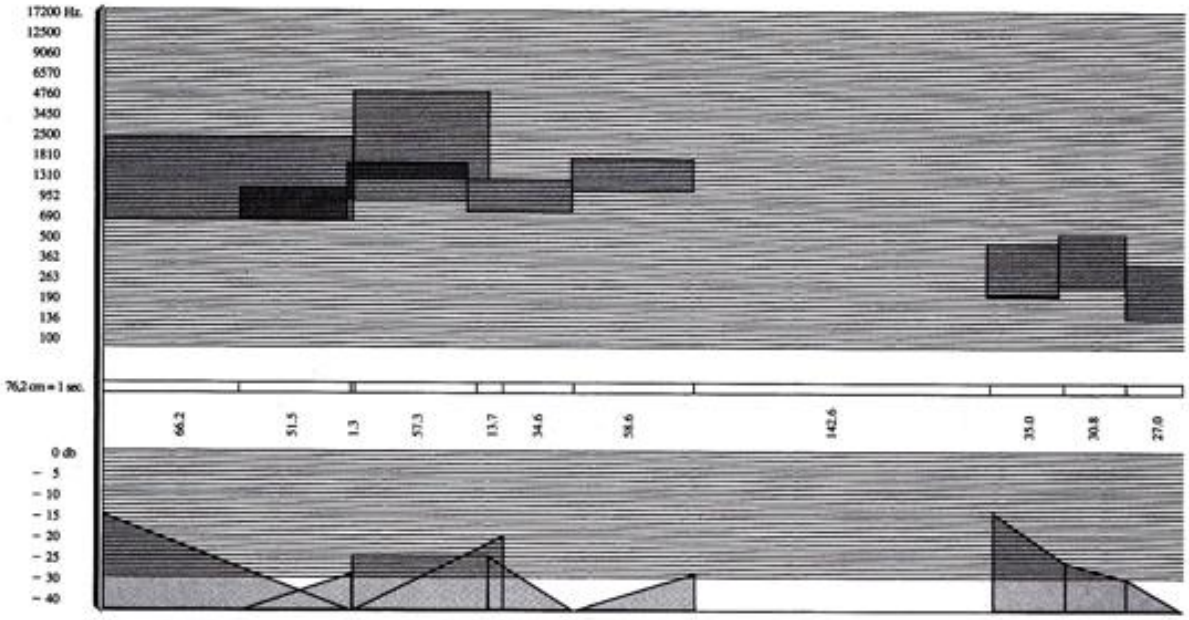


fig. 80 Karlheinz Stockhausen, *Studio II*, 1963 (U.E.)

Il caso del MIDI (*musical instrument digital interface*) è piuttosto singolare: molti programmi scrivono la notazione delle tastiere midi attraverso specifici diagrammi millimetrati dove si riportano le altezze, le intensità e le durate:

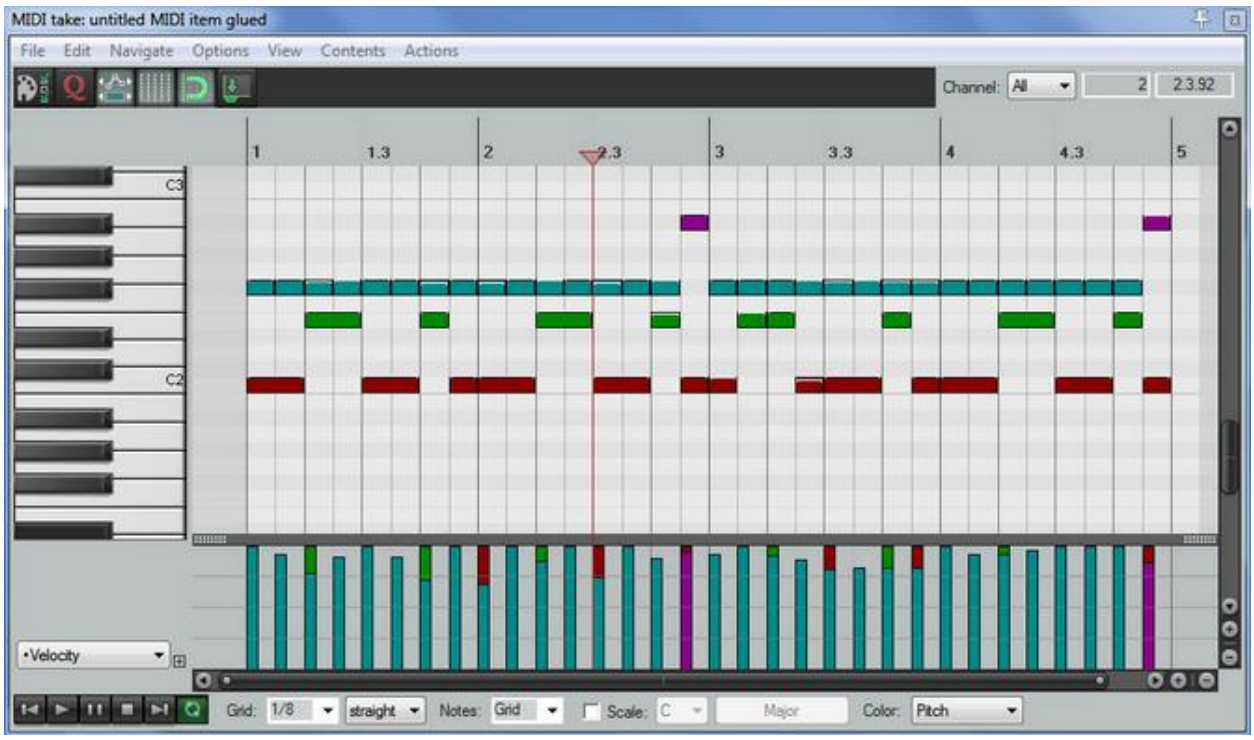


fig. 81 Esempio di scrittura midi con *Musescore* [81]

Non esiste uno standard per rappresentare una partitura di musica elettronica e ogni software propone delle proprie soluzioni. Mentre nell'interazione tra esecuzione live tra strumento e elettronica ogni compositore si è poi avvalso di indicare nella partitura una propria segnaletica. In alcuni casi il compositore indica particolari grafiche o semplicemente l'intervento del processo elettronico in un determinato punto.
Il caso di James Dashow dove esattamente vengono indicati i beat del metronomo e dove il nastro è inglobato per l'ascolto in cuffia per l'interprete, durante l'esecuzione. La grafica dell'elettronica com-

[81] *Musescore* è un programma Open Source creato nel 2009 https://it.wikipedia.org/wiki/MuseScore

porta una rappresentazione mista anche con riferimento alle altezze e dinamiche.

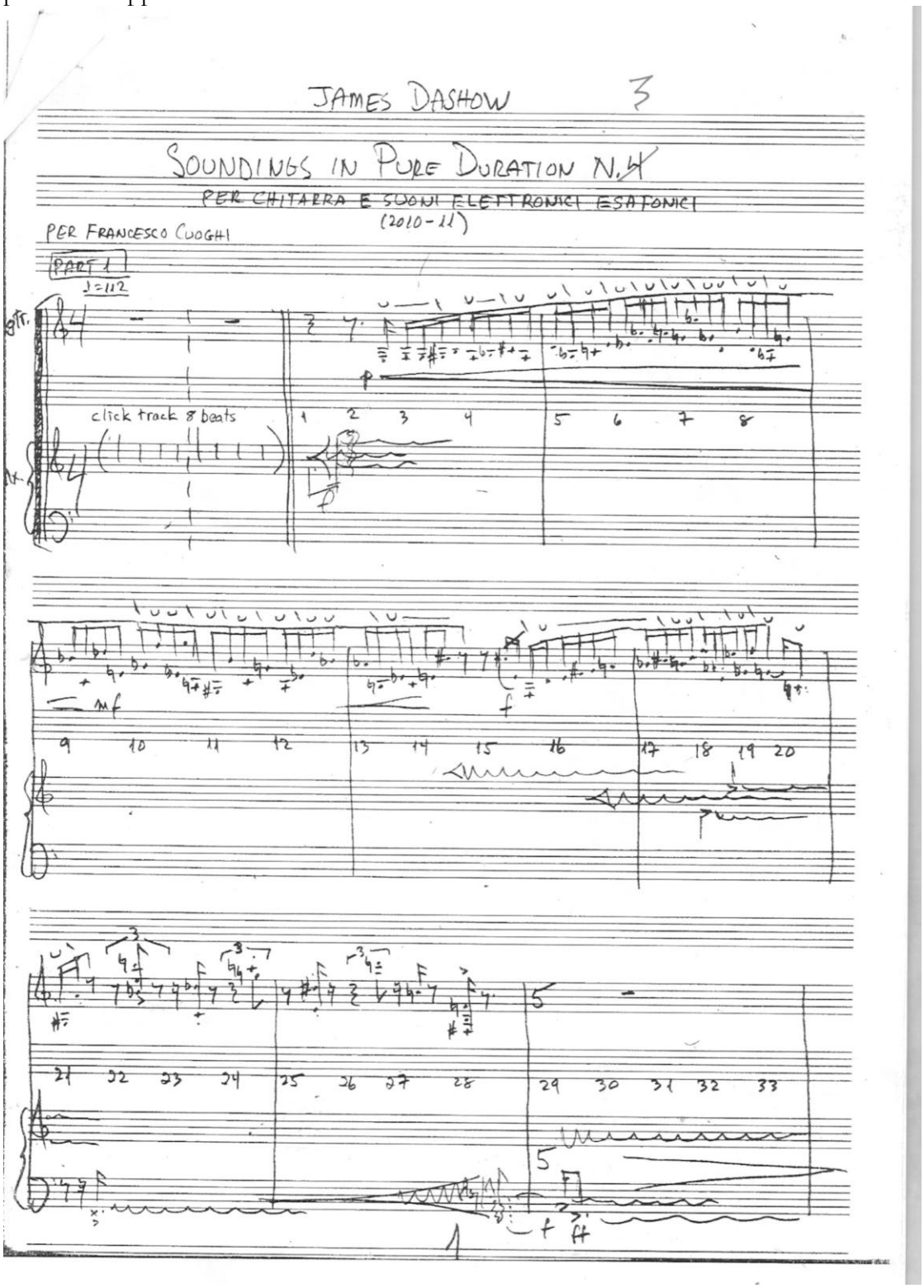


fig. 82 J.Dashow *Soundings in pure Duration* n.3 per chitarra e suoni elettronici esafonici (2011/12**)**

Roland Bruce Smith rappresenta con la scrittura tutti gli eventi dell'interazione con il computer: ad es. nell'evento 2 di *Stèle* riporta la sequenza del loop della parte elettronica – l'evento è la registrazione e mandata in "tempo reale" del frammento precedente.

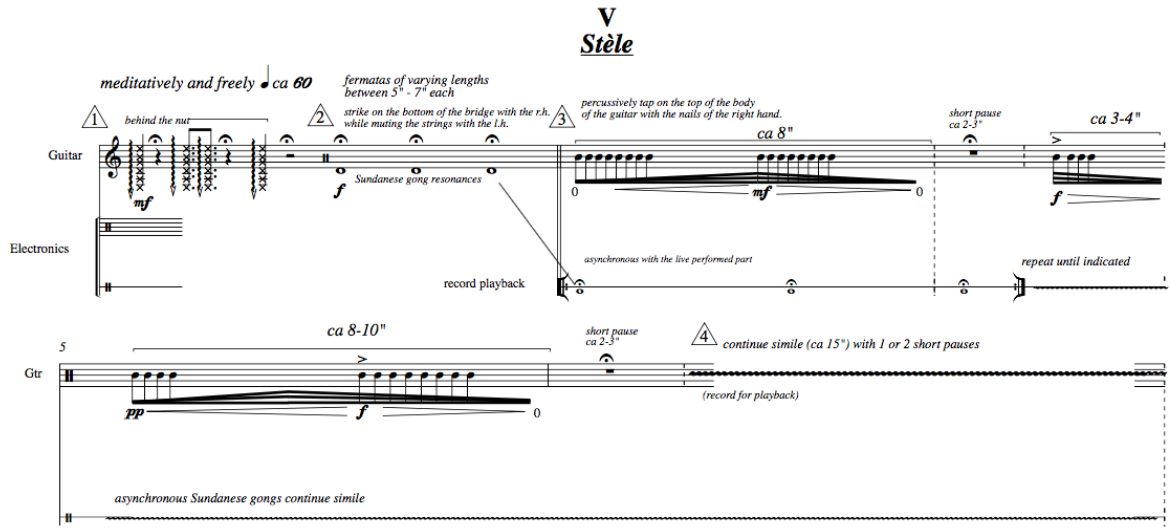


fig. 83 Ronald Bruce Smith *Five pieces for guitar and live electronics* (2007)

Chitarra e nastro magnetico (supporto analogico/digitale)
L'utilizzo del nastro magnetico è stato un ottimo punto di partenza per l'interazione tra strumento ed elettronica. Vanno ricordati alcuni brani storici dove è stato possibile vedere le grandi potenzialità espressive di questo accostamento: Musica su due dimensioni per fluato e nastro magnetico (1958) Bruno Maderna. L'opera è contrassegnata dalla ricerca di Maderna al Centro di Fonologia della Rai di Milano e dalle apparecchiature di quel periodo, ovvero macchine e sintetizzatori analogici.

Esempi:

Josè Ramon Encinar: *Abhava*

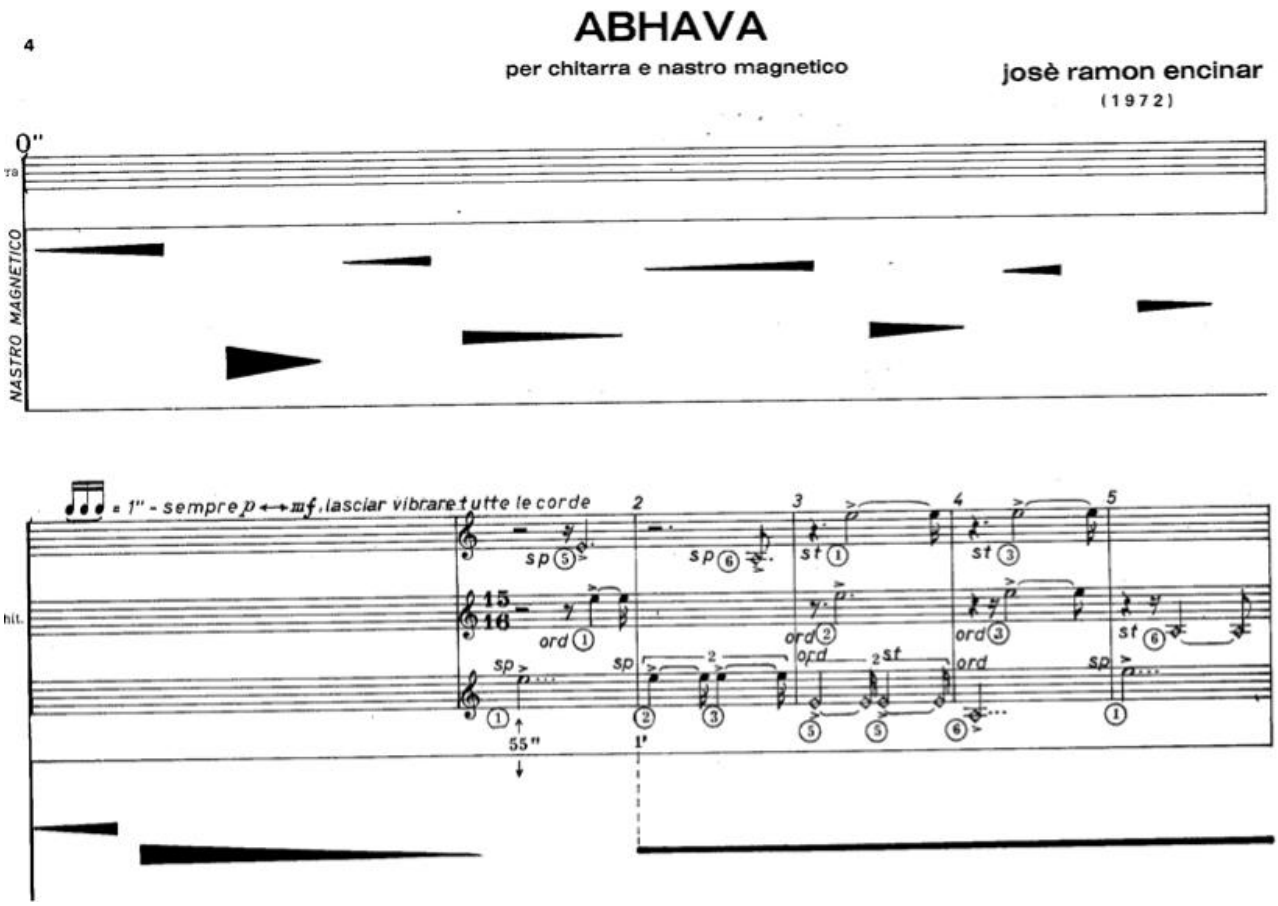


fig. 84 J.R.Encinar, *Abhava,* Milano, E.S.Z

Composta nel 1972 *Abhava* può essere eseguita completamente in acusmatica [82], opzione preferita dal compositore, o con l'esecuzione live della chitarra e il nastro. Come indicato nell'introduzione l'iterazione tra tempo tra durata del nastro e esecuzione potrà avvenire (specie dopo la scordatura) 'senza rigore di tempo "tout court". In tal senso l'indicazione del minutaggio nella partitura lasciano un ampio margine di movimento: sono soltanto indicati le scansioni dei minuti. L'esecutore può quindi 'bilanciare' uno spazio temporale tra esecuzione e nastro, tirando o lasciando il tempo musicale con il tempo cronometrico del nastro [83]. L'improvvisazione consiste nell'eseguire un movimento ondulatorio dei ritmi musicali rispetto alla durata del nastro.

Azio Corghi: *Consonancias y Redobles* (1973)
Questa composizione comporta un progetto importante nella storia della chitarra in rapporto all'utilizzo dell'elettronica. Per quanto riguarda l'improvvisazione ci sono due fondamentali prerogative nell'esecuzione elettroacustica[84] : la scelta degli eventi musicali da alternare e la definizione delle molte sezioni di musica 'indeterminata'.

[82] Attraverso la sola diffusione acustica degli altoparlanti, senza esecutori dal vivo.
[83] Come sappiamo il tempo musicale non potrà mai essere un tempo cronometrico, il tactus musicale risponde ad una energia fisiologica a differenza di quella esclusivamente fisica del metronomo.
[84] L'esecuzione può essere fatta in diversi modi: solistica, più chitarre, con le parti registrate e sovrapposte alla chitarra live

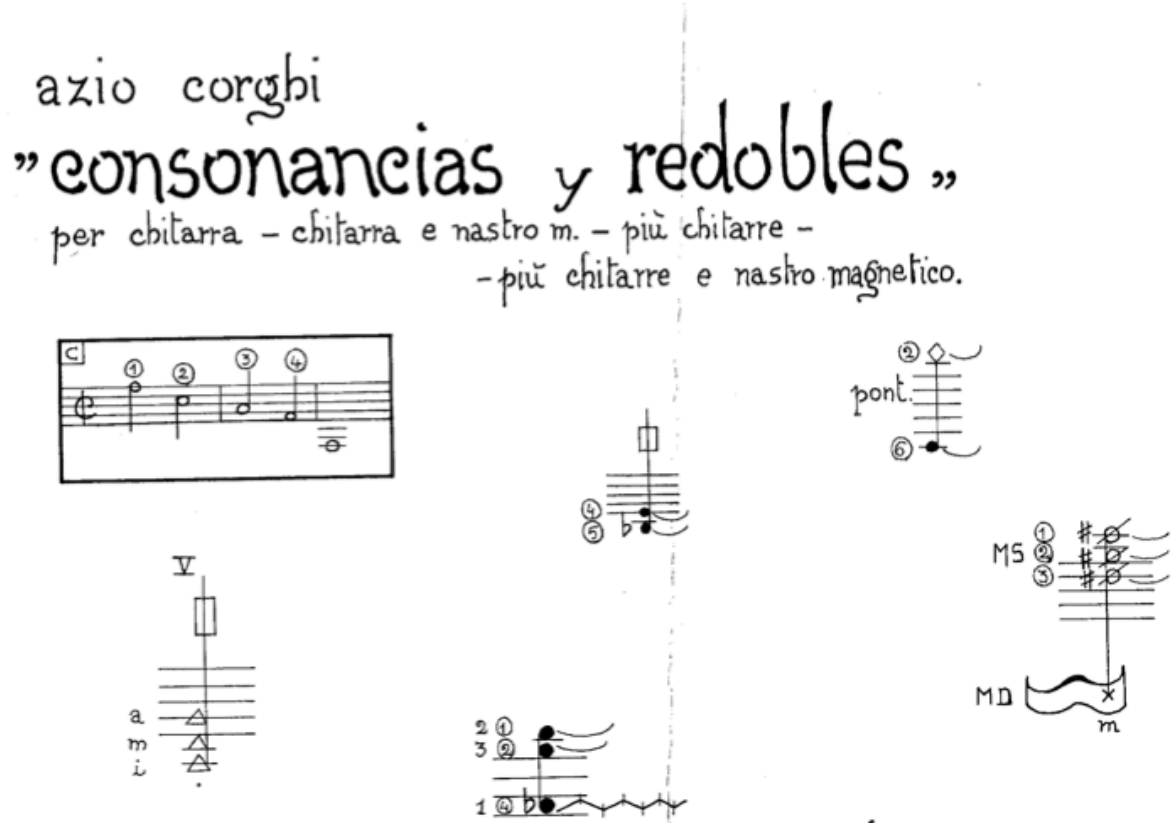


fig. 85 A.Corghi, *Consonancias y redobles*

Per quanto riguarda la versione elettronica si tratta di registrare le parti e di mandarle con il nastro insieme all'esecuzione live, in

Ma alcune indicazioni sull'esecuzione elettroacustica rendono estremamente prezioso il brano. Corghi offre delle indicazioni sulla diffusione sonoro, quadrifonica o stereofonica, e richiede l'amplificazione dello strumento e una logica nella distribuzione delle casse acustiche rispetto allo spazio dell'ascolto. Questi elementi richiedono ognuno un adeguato approfondimento. Solo una indicazione per quanto riguarda l'amplificazione. L'esecuzione con lo strumento amplificata comporta un adeguamento timbrico sia come risultato generale e sia come esecuzione. Considerando l'esecuzione in collaborazione con il tecnico del suono l'esecutore dovrà rimodulare la propria timbrica in base alle risposte audio ottenute con l'amplificazione.
L'improvvisazione sarà ottenuta da una relazione di suoni tra live e nastro:

> " *l'esecutore scegliendo liberamente tra le soluzioni prospettate nella parte grafica, creerà il suono "vivo" in gioco con il materiale elettroacustico.* (A.C.)

Chitarra e Live electronics (interazione elettronica ed esecuzione in tempo reale)
Il concetto di *Live electronics* è imperniato sull'elaborazione del suono nello stesso tempo della sua esecuzione. Il sintetizzatore è stato lo strumento dedicato per l'applicazione di questa funzione confluito nel successivo sviluppo del computer e nelle apparecchiature digitali. Infine, con la nuova generazione computer – delle elevate prestazioni di calcolo - e della interfaccia audio, il software è diventato il perno per la naturale evoluzione del *Live electronics*.
Dai grandi centri di ricerca elettroacustica si sono potuti sviluppare funzioni di elaborazione applicate alla musica confluite in software dedicati. Tra casi più emblematici è la creazione di Max all'IRCAM di Parigi.

MaxMSP e l'interattività con strumenti tradizionali

Tra i tanti software dedicati alla musica elettronica facciamo una breve introduzione a MaxMSP della software house Cycling74[85]. Si tratta di un software molto versatile utilizzato da compositori, interpreti, sound designer per creare opere musicali. Il software è stato inizialmente creato da Miller Puckette e successivamente sviluppato da David Zicarelli attraverso Cycling74.

Particolarmente versatile il software ha alcuni strumenti particolarmente interessanti per l'interazione con lo strumentista. Ecco in sintesi alcuni object molto potenti: *Bonk~*, *Fiddle~*, *sigmund~*, *thresh~* (la maggior parte d questi oggetti sono derivati da fiddle~ introdotto da Miller Puckette[86]).

Un esempio può essere rappresentato da Pitch~. L'oggetto riconosce la sorgente di suono e la può tradurre esattamente in nota midi, altezza di frequenza, intensità (decibel), oltre ad altri parametri. Va da sè che uno strumento elettronico di questo genere può rappresentare un ottimo punto di partenza per unire la pratica tadizionale della Prassi esecutiva con l'interazione digitale senza dover utilizzare necessariamente strumenti dedicati, come la tastiera elettronica.

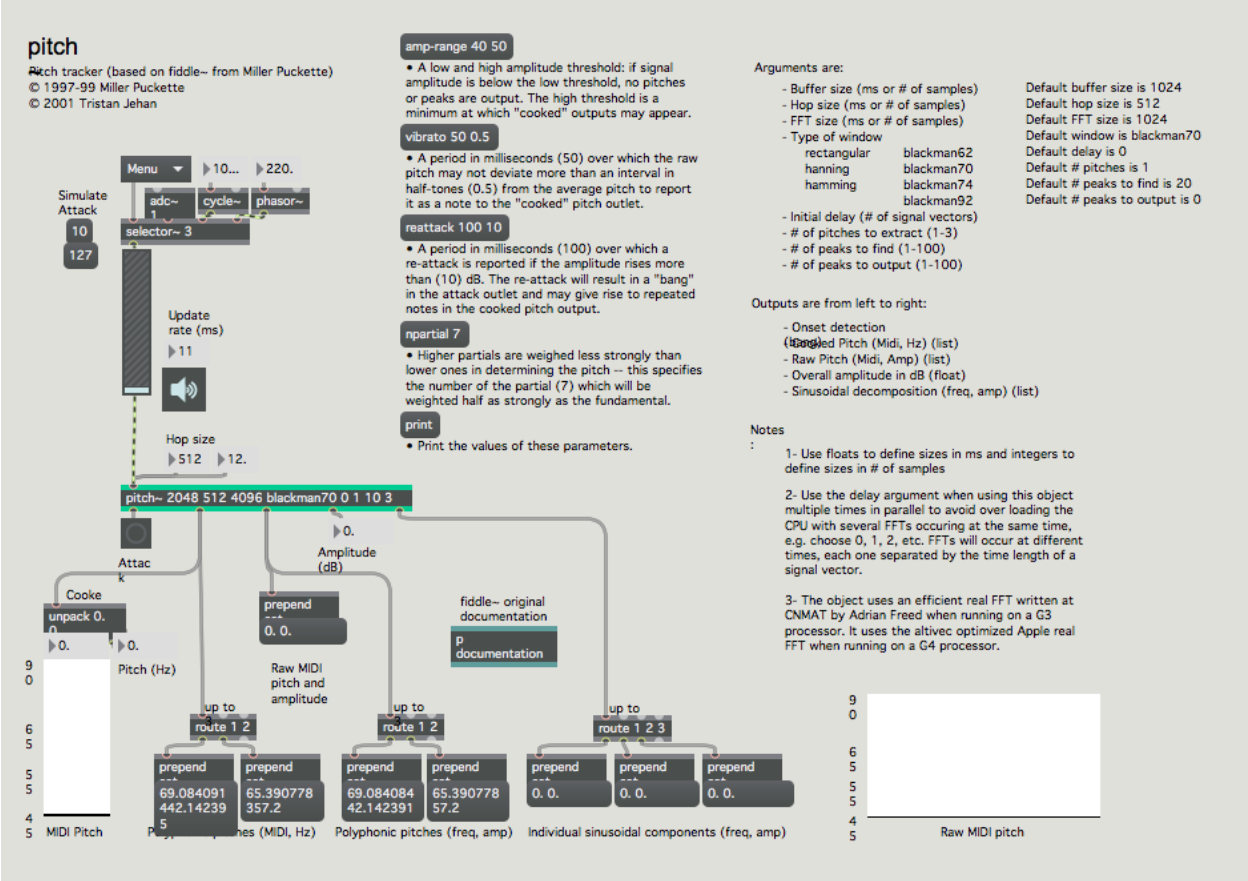


fig. 86 Oggetto Pitch~.help in Max/MSP (versione 7.3.5 2018)

[85] cfr.: https://cycling74.com/

[86] Miller Puckette è stato il padre di Max prima della commercializzazione. Puckette ha costruito un programma alternativo a Max/MSP con distribuzione Open source Pure Data https://puredata.info/

Esempi
Lars Graugaard: *Guitar* for guitar and interactive computer 2000/01
Guitar viene fornito all'interprete attraverso la parte in notazione tradizionale e una memo elettronica, la patch, scritta in Max/MSP. La parte strumentale ha la caratteristica di affidare all'interprete la scelta del percorso delle sezioni.

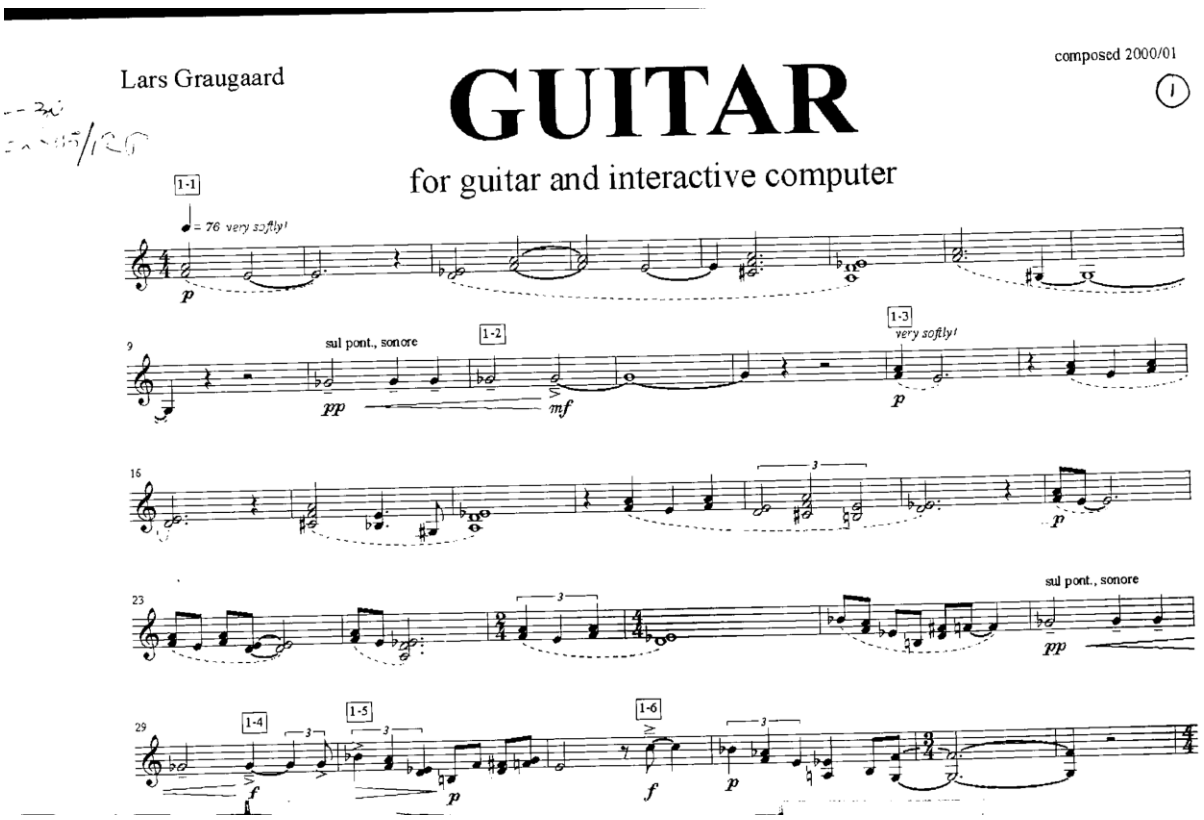


fig. 87 Lars Graugaard: *Guitar* for guitar and interactive computer 2000/01
Guitar

Improvvisazione su video
L'improvvisazione sulle immagini può essere a prima vista un fatto esclusivamente del Novecento, ma come vedremo non è così. Sin dalla nascita del melodramma, ai tempi dell'Orfeo (1607) di Claudio Monteverdi l'idea di associare quadri, pannelli dipinti, scenografie alla musica era molto praticata. Dobbiamo in qualche modo aspettare però l'invenzione dei fratelli Lumière alla fine del sec. XIX per incominciare a capire un grande fenomeno della scrittura e della composizione musicale sulle immagini in movimento. Le tappe che si sono fatte da allora hanno necessariamente contraddistinto situazioni di vario genere di impiego musicale.
Ma è con l'avvento delle generazioni dei computer e della gestione delle immagini con le schede grafiche che la situazione della performance con videoproiezioni è diventata possibile.

Improvvisare nel film muto
Il film muto sin dalle sue origini ha utilizzato il sonoro, ovviamente dal vivo e spesso con opere appositamente scritte per il film. Tra i primi e riusciti citiamo *L'Assassinat du duc de Guise Charles Le Bargy e André Calmettes* (1908) con musiche di Camille saint Seans.

https://www.youtube.com/watch?v=_tm7QD0R8u4&list=PLfpH0DQ6REU_zAPGDRhBLe3qIWYMbTxWl
Molti altri compositori scriveranno per film. Si tratta di una letteratura che è rimasta spesso confinata nelle singole manifestazioni, spesso destinate a poche esecuzione sull'uscita dei film.
In anni recenti ci sono organizzazioni che si sono rivolte alla riscoperta di questo interessante patrimonio, promuovendo forme di interazione di vario genere e anche attraverso perfermer e musicisti improvvisatori.
Un esempio italiano; http://rimusicazioni.org/
Oggi è possibile improvvisare sul film muto sia attraverso la costituzioni di un piccolo ensemble oppure anche con il solo ausilio della chitarra.
La linea guida non potrà che essere la narrazione filmica e la possibilità di interpretare la trama lo spirito degli avvenimenti.
Il punto di partenza in questo caso potrà essere ricondotto allo stile personale dell'improvvisatore, alle sue competenze, alla sua cultura e alla sua capacità di 'comunicare' al pubblico.
http://www.intoscana.it/site/it/articolo/Pianorama-rassegna-di-cinema-muto-e-pianoforte-dal-vivo/

Esercizi

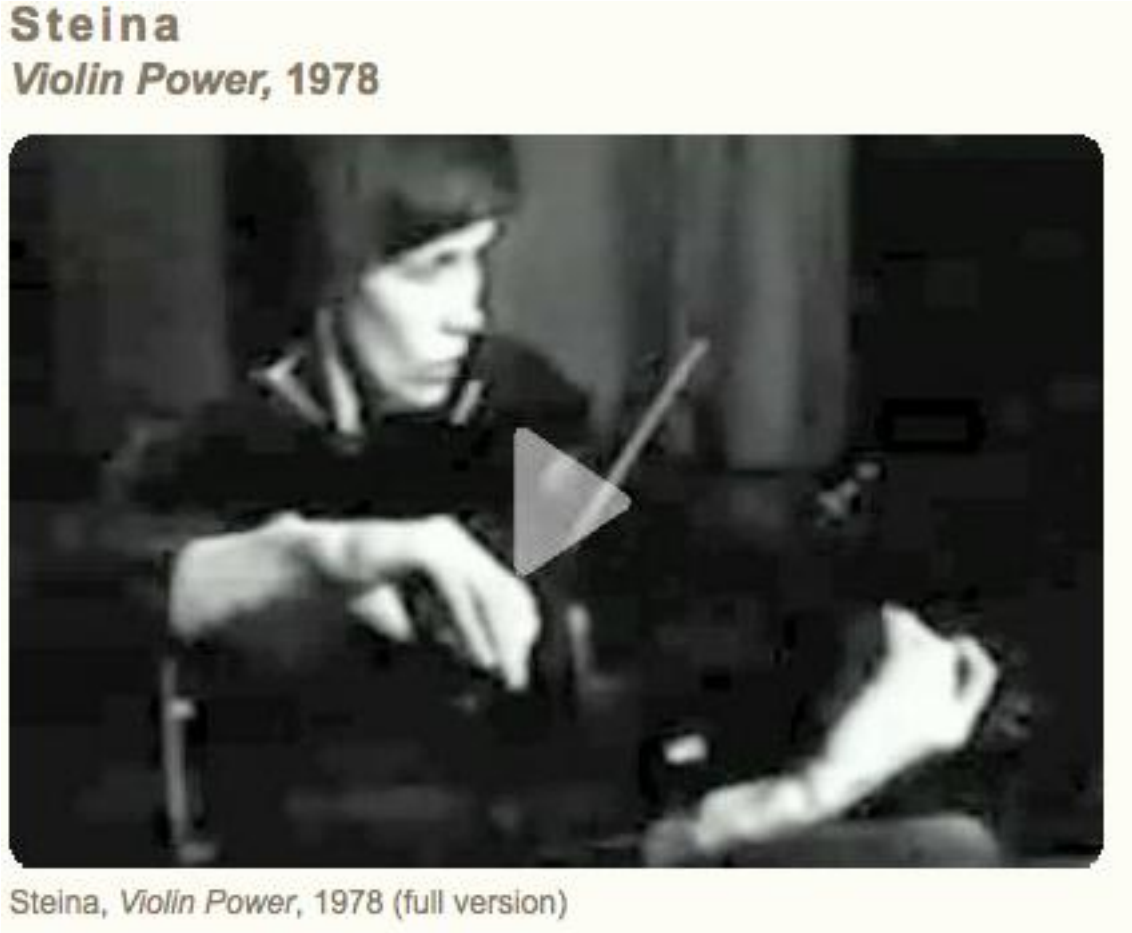
Georges Méliès: *Le Voyage dans la Lune* (1902)
Le Voyage dans la Lune (1902) è considerato il primo film di fantascienza, e sono attestate nei suoi elementi caratteristici del genere (la navicella spaziale, esplorando nuovi orizzonti). Alcune delle tecniche cinematografici più noti sono già presenti in questo film, come dissolvenza, sovrastampa, l'uso di modelli, etc.

La storia inizia con un incontro di scienziati a Dr. Barbenfouillis (interpretato da Georges Méliès possiedono) cerca di convincere i suoi colleghi a partecipare ad un viaggio per esplorare la luna. Dopo finalizzare il piano e formare il gruppo che ha fatto i dettagli del viaggio spedizione sono finalizzate e gli scienziati sono sparati in un razzo. Le terre nave nell'occhio della Luna (foto ormai famosa) e scienziati cominciano a esplorare l'ambiente lunare. Non prendere troppo tempo per trovare gli abitanti della Luna, le Seleniti, li catturano e li portano prima il loro re. Dopo aver scoperto il modo in cui il Seleniti può essere superato con l'uso di un ombrello, gli scienziati riescono a fuggire e tornare sulla Terra. Lì, dopo essere caduto in mare ed essere salvati vengono accolti a Parigi come eroi.

Videoarte e improvvisazione
Per una definizione di videoarte[87] rimandiamo alle interessanti indagini di Gillo Dorfles e al testo[88]. Bisogna in qualche modo distinguere l'improvvisazione con la registrazione o la formazione di un prodotto finito come ad esempio un DVD, CD, file audio/video, ecc. Come sappiamo gli strumenti informatici offrono un'infinità di potenzialità dopo la registrazione, al punto di una radicale trasformazione del prodotto iniziale. Il cosiddetto *editing* non può rientrare in questo saggio sull'improvvisazione.

Esercizi
STEINA Violin power, 1978
http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=485
Nei primi a circuito chiuso performance audio / video di Violino Potere (1970 al 1978) l'effetto primario è stato osservato i movimenti reali del arco sulle corde del violino immediatamente deviando la posizione dell'immagine di esattamente questo gesto. Oltre ad essere l'esecutore, Steina suona il violino e il video in modo che in modi intermedi l'osservatore e l'osservato convergono. Le lingue del due media, musica e video, sono interconnessi in base alla loro astrattezza in cui il suono crea le forme d'onda dell'immagine. Inoltre, la musica è visivamente esplorata come un mezzo in via di sviluppo le caratteristiche spaziali e temporali: non solo il suono diffuso le linee di scansione in modo che diventino visibili orizzontalmente esplorando così dimensionalità temporale, ma Steina utilizza anche il processore di scansione di modulare le onde sonore fino a quando si accumulano forme spaziali dell'immagine. Attraverso il processore di scansione, le parti più luminose della "immagine" sono sollevati in modo che le linee orizzontali anche in verticale deviare e creano modello scultoreo.

[87] da Treccani **videoarte** Procedimenti e prodotti artistici che hanno come mezzo espressivo processi e apparecchiature televisive. La v. può avvalersi di trasmissioni dirette, di registrazioni, con manipolazione o meno dell'immagine, coordinata o integrata da suoni, assemblaggi e installazioni di monitor e oggetti eterogenei, fino a giungere a complesse strutture di serie di monitor regolati da raffinati apparati tecnologici (videoinstallazioni). Esponenti di rilievo, oltre a N.J. Paik e W. Vostell che hanno iniziato le loro prime esperienze di v. nell'ambito di Fluxus, sono D. Graham, M.-J. Lafontaine, B. Viola e, in ambito italiano, G. Chiari, Studio Azzurro, F. Plessi, G. Toderi. Dopo le prime esposizioni (TV as a creative medium, New York, 1969; The video show, Londra, 1975 ecc.), la v. ha trovato ampio spazio nelle più importanti rassegne di arte contemporanea. Può rientrare nella v. anche l'uso della videoregistrazione nell'arte concettuale e comportamentale.
[88] M.Costa, *L'estetica dei media: avanguardie e tecnologia*, Roma: Castelvecchio, 1999.



Live video

Il live video è una conquista recente. Nasce da una progettazione totale dell'opera attraverso un algoritmo interattivo del livello audio e video.

Esempi

C.Miyama: *Mutation* (2002) per chitarra e computer

Prendiamo un'opera che sfrutta una tecnologia piuttosto sviluppata, non solo per quanto riguarda la potenza del computer ma in relazione al software: l'abbinamento di Max/MSP (versione 5) a DIPS [89]. Attraverso questi due software, montate su piattaforma Mac, il compositore distribuisce un totale di 46 algoritmi audio/visivi. Ogni algoritmo elabora in tempo reale suoni proveniente della chitarra, preregistrati unitamente all'elaborazione di immagini. Le immagini sono in genere modificazioni geometriche, anche se interviene una telecamera che riprende l'esecutore e proiettandolo visivamente nel video.

Il materiale musicale per quanto riguarda l'improvvisazione comporta la scelta di durate e pause tra suini in relazioni al video.

Ma il punto focale del brano, e che rappresenta un punto di arrivo del genere, è l'equilibrio tra la trama musicale e quella delle immagini ottenuta in live audio e live video: ovvero l'iterazione tra immagine e suono. Miyama risolve con questo brano un problema storico per quanto riguarda la sovrapposizione delle immagini, così come era successo con l'esecuzione con il nastro magnetico negli anni '70 anche nell'elaborazione dell'immagine è possibile l'unione diretta con il suono.

[89] DIPS

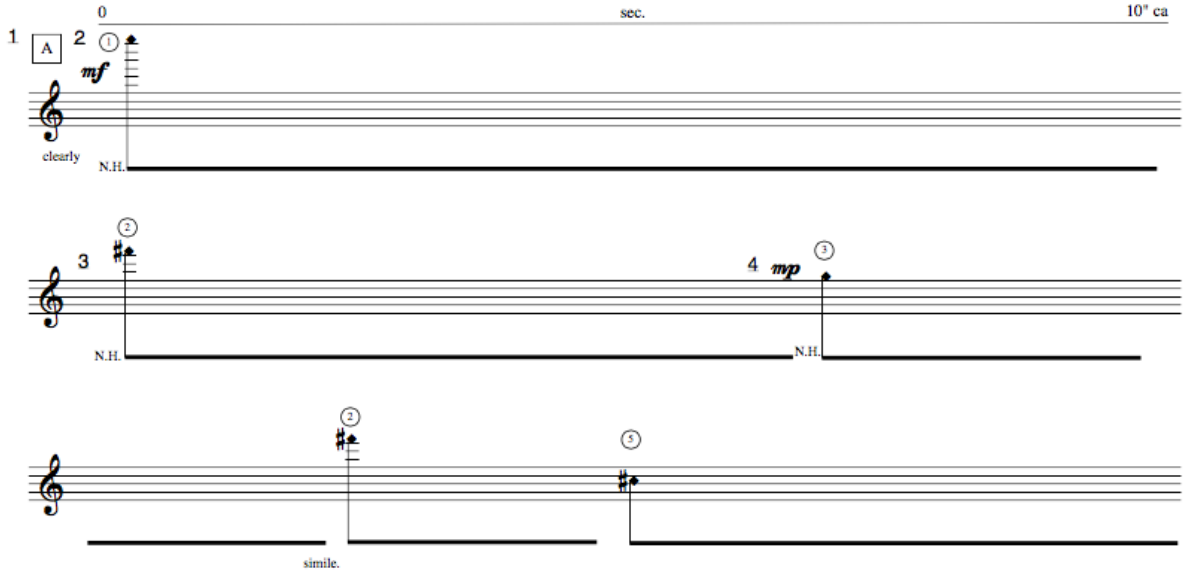


fig. 88 C.Miyama

Immagine creata dal DIPS:

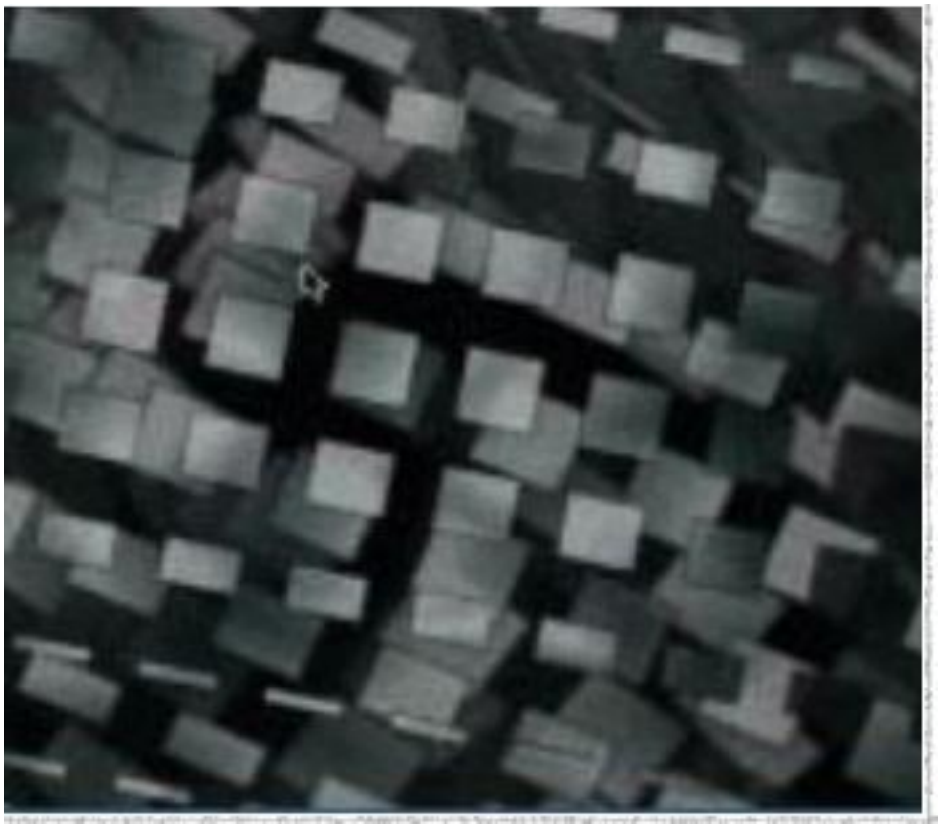


fig. 89 C.Miyama

Materiali per l'esecuzione del brano:
Computer Mac
Software proprietario Max/MSP (versione 5)
Scheda audio
DISP (fornito dal compositore)
Videoproiettore (AVG 800x600)
Amplificazione dello strumento
Sistema di diffusione sonora

Estensioni della ricerca: l'improvvisazione su testo poetico

Musica e testo poetico sono certamente una delle caratteristiche fondamentali della musica sin dalle origini, soprattutto con riferimento alla tradizione occidentale. La nascita stessa della scrittura musicale si riferisce alle prime segnaletiche sui manoscritti dei testi delle sacre scritture del canto gregoriano. Per tutto il medioevo la musica scritta è stata unicamente quella vocale. Così dal tardo Rinascimento al Barocco una grande caratteristica dello sviluppo musicale è stata la graduale conquista della forma del melodramma, dove oltre al testo (il libretto) si aggiungeva la coreografia.
In ambito chitarristico Ferdinando Carulli dedica alla chitarra dei riferimenti 'teatrali' derivati da un testo letterario. Lo fa nella Sonata sentimentale op. 2, ossia: *Gli amori di Nice e Fileno ossia La Tempesta con una vera e propria didascalia contenuta nel Proemio*.
Ecco come si presenta la sezione

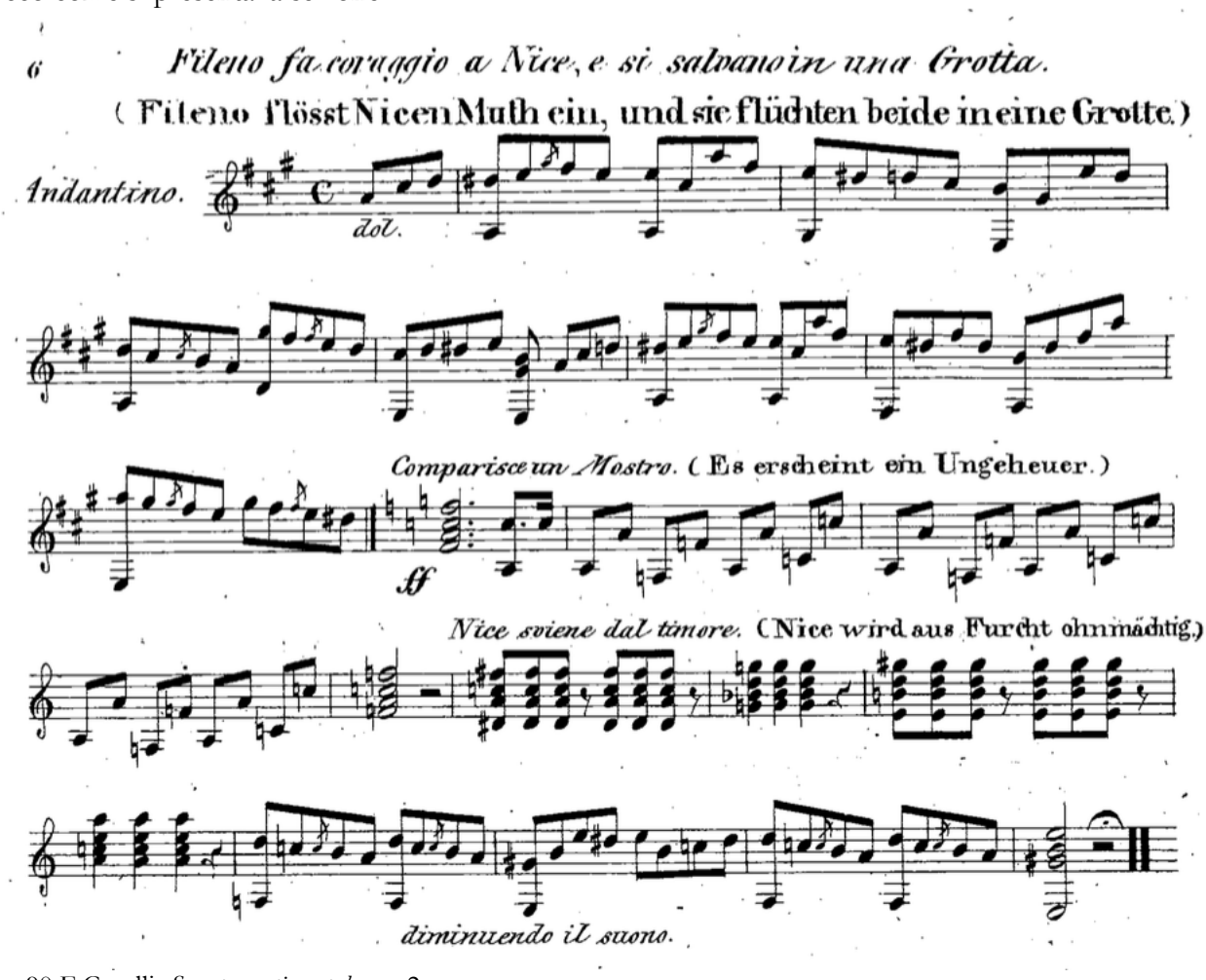


fig. 90 F.Carulli, *Sonata sentimentale* op. 2

Come possiamo vedere si tratta di brevi incisi musicale 'ispirati' alla coreografia e al racconto del testo di Nice e Fileno. Il materiale musicale impiegato può essere certamente identificato come 'improvvisativo'.
Sempre nell'Ottocento il rapporto testo e chitarra è assolutamente praticato e rappresenta una pratica molto usata nei salotti. Se da una parte a farla da padrone è la scrittura a canzone italiana non mancano esempi anche nel campo della liederistica tedesca [90].

[90] Schubert scrive per pf ma anche versione per chit e canto

Ecco come si presentano le Cavatine op.39 di Mauro Giuliani

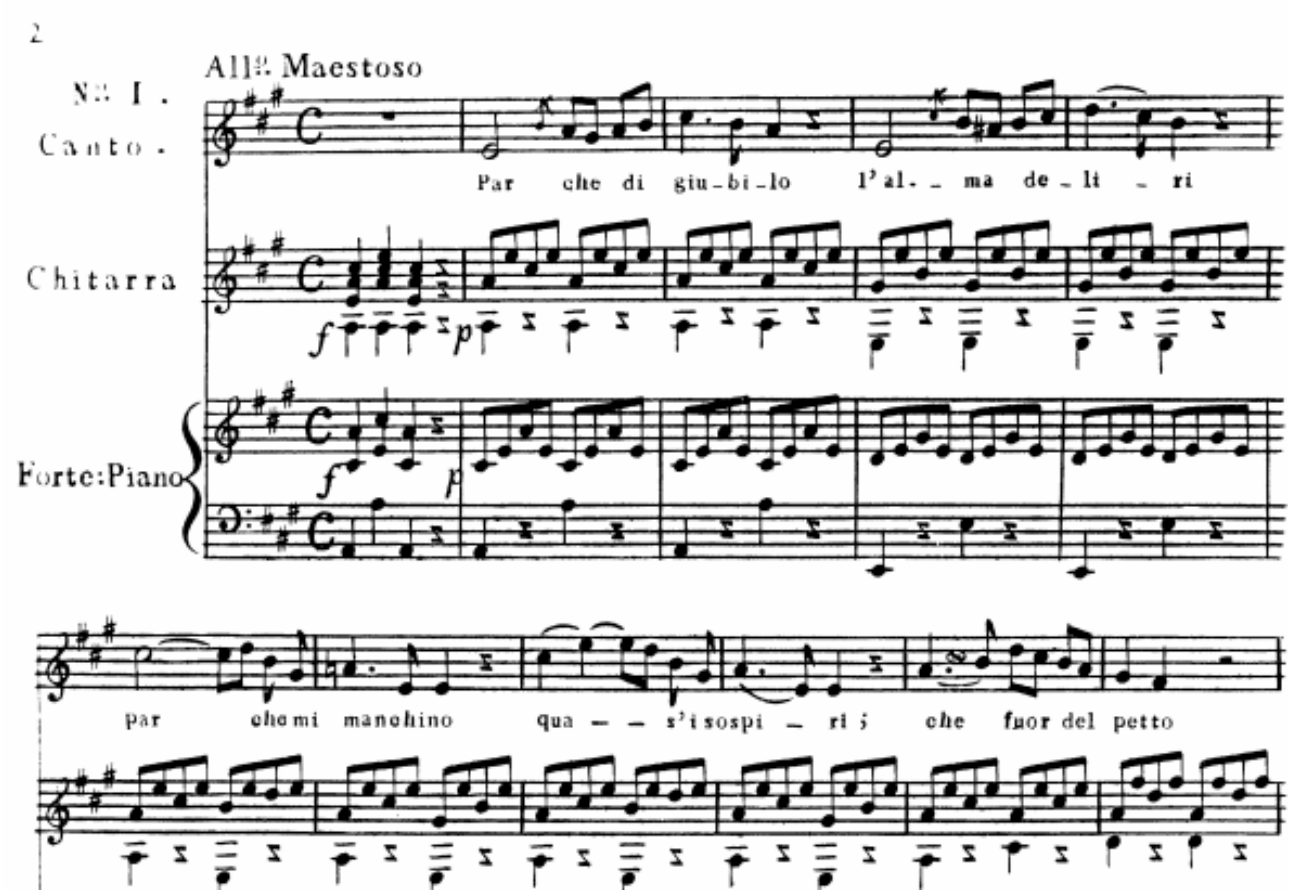


fig. 91 M.Giuliani, *Cavatina* n.1, op.9

A parte non molte eccezioni l'accompagnamento chitarristico delle Romanze, delle cavatine e delle forme similari si attiene generalmente sui gradi fondamentali della tonalità. Spicca invece l'invenzione melodica, spesso molto ricca e vocalmente espressiva.

Testo e musica nel Novecento

Il Novecento, come abbiamo già visto nella sezione 4, pone delle nuove possibilità espressive. Nell'ambito del testo poetico comporta in primis un'analisi storica e strutturale piuttosto accurata. Possiamo immaginare una musica da inserire su testi dell'antico testamento e su poesia moderna, ad es. poesie di Stéphane Mallarmé, Federico Garcìa Lorca, James Joyce. Pur rimanendo un campo di lavoro aperto, nel senso che esistono un'infinità di occasioni e di sistemi per integrare la musica con la poesia, possiamo osservare come in alcuni casi i compositori hanno trattato gli autori che abbiamo citato. Eccone un esempio:

- *Pli selon pli* (1957) Pierre Boulez, su testi si Stéphane Mallarmé. (Nell'organico anche chitarra amplificata)
https://www.youtube.com/watch?v=mn8iI7Qdo0U
- *Don Perlimplín, o sea El triunfo del amor y de la* imaginación 1962 Bruno Maderna, su testi di Federico García Lorca *La balada amorosa*. (Nell'organico chitarra elettrica
https://www.youtube.com/watch?v=djcJmstljXs
- *Thema* (Omaggio a Joyce) 1958 Luciano Berio (su Ulysses di James Joyce). Voce (Cathy Birberian ed elettronica. Studio di Fonologia di Milano) https://www.youtube.com/watch?v=mS6tv50YGWg

Si tratta di conciliare un profilo che negli esempi citati pone in accordo nuove linee estetiche della poesie con nuovi sistemi musicale del Novecento. Anche se legati alla composizione gli esempi po-

trebbero indicare un'improvvisazione che abbiamo già trattato nella sezione dedicata alla Musica contemporanea a cui va aggiunta la non trascurabile modalità di recitazione dei testi.

Testo musica e chitarra: il caso di Mario Castelnuovo Tedesco

Un altro esempio che possiamo citare è un'opera tra le più impegnative del genere:
Platero y yo op. 190 del 1960 su testi di Juan Ramón Jiménez. Si tratta di ben quattro fascicoli (ventotto poemi) di opera per chitarra e narratore. In questo caso abbiamo una estensione dei modelli classici e un apparato strumentale di grandi proporzioni. Il compositore si rende perfettamente consapevole che un'eccessiva carica espressiva della scrittura musicale toglierebbe attenzione al testo. Lo scorrere disinvolto della scrittura chitarristica può rappresentare una modalità per delineare un approccio anche all'improvvisazione.
Ecco alcuni esempi dove possiamo osservare una scrittura 'semplificata' e a tratti quasi improvvisativa:

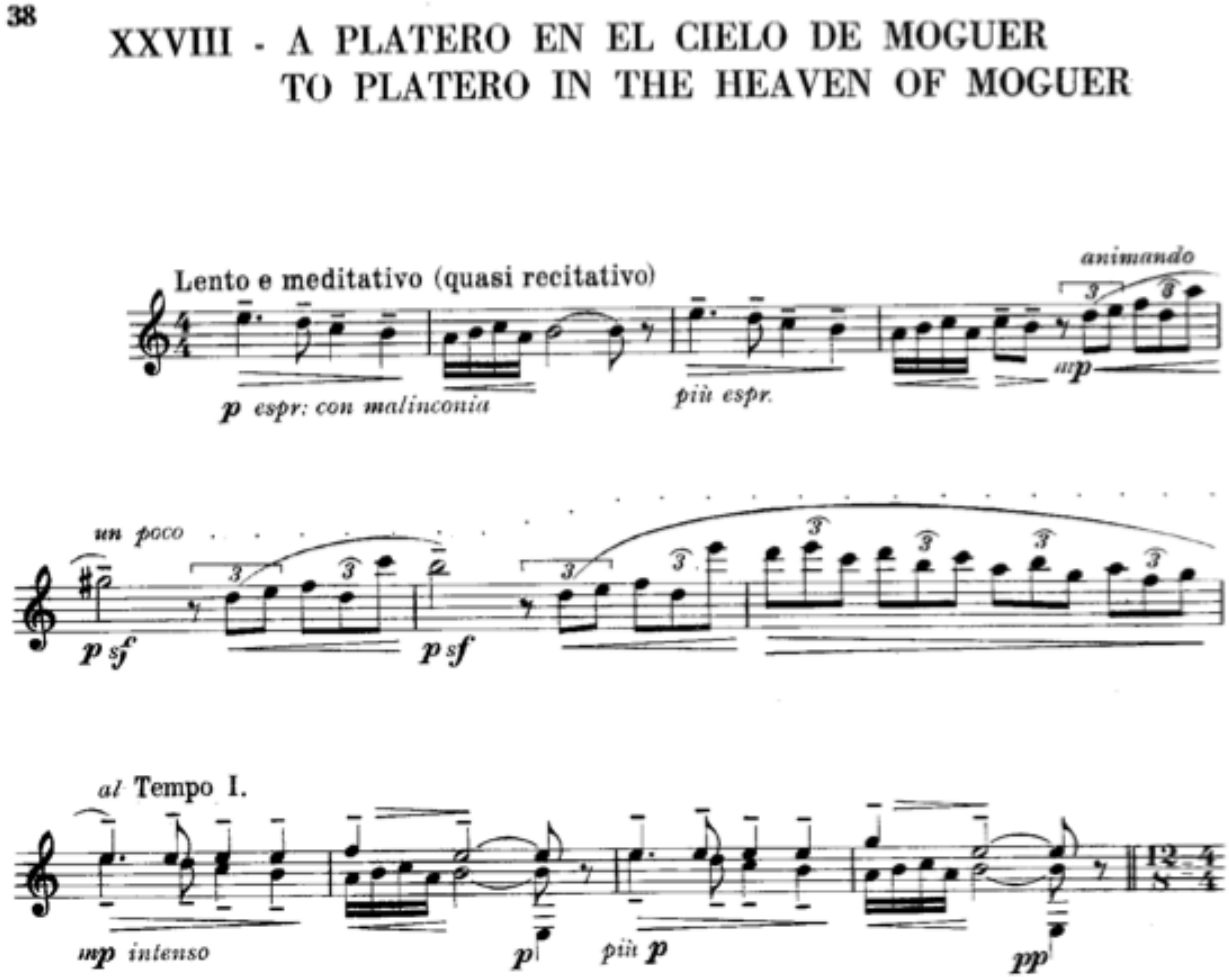


fig. 92 M.Castelnuovo-Tedesco, *Platero y yo* op. 190

oppure:

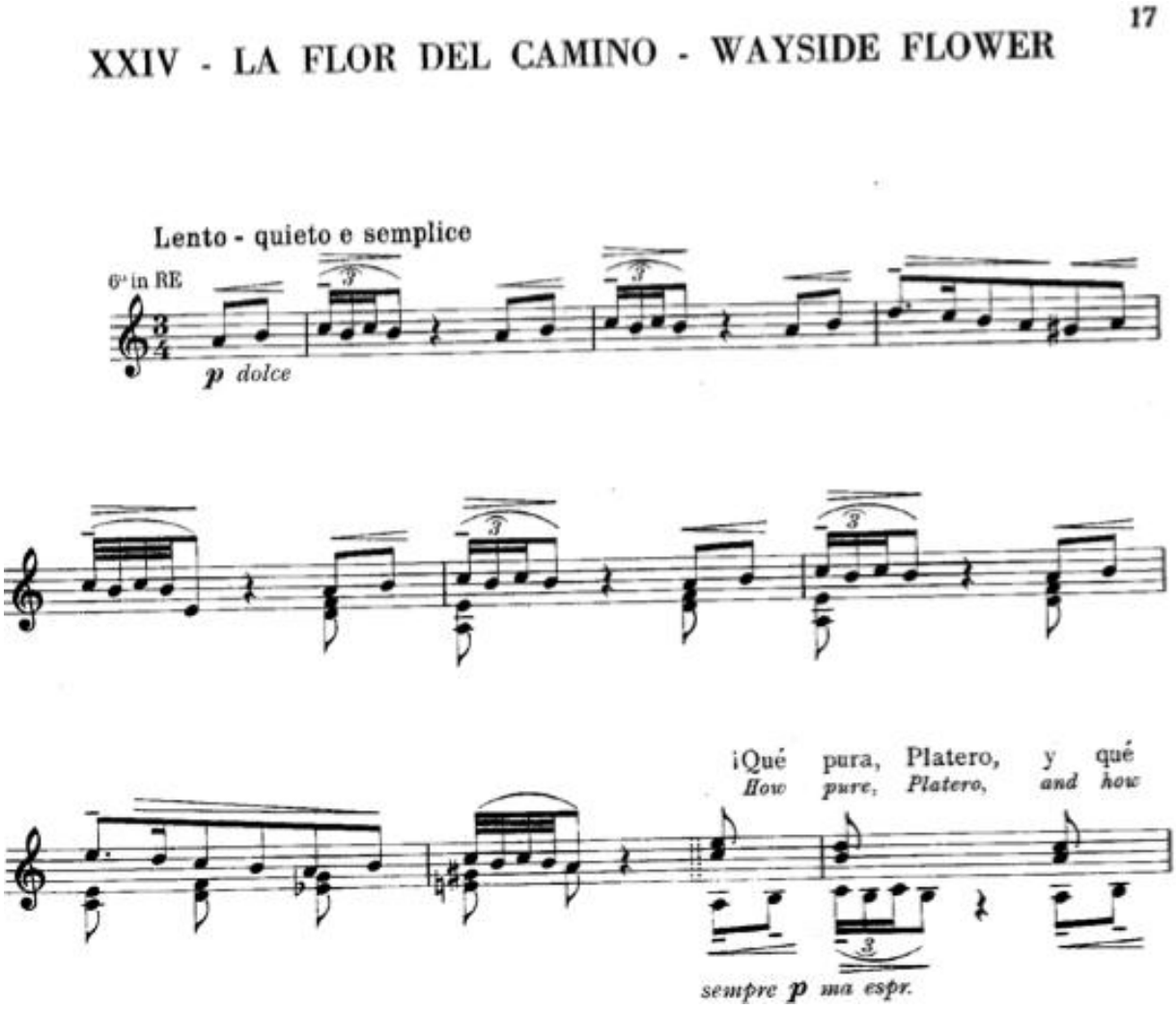


fig. 93 M.Castelnuovo-Tedesco, *Platero y yo* op. 190

Edoardo Sanguineti e la musica

Il poeta, scrittore e critico letterario Edoardo Sanguineti (1930-2010), nel suo lungo percorso creativo, si è interessato al rapporto musica e poesia. Ha collaborato con Luciano Berio [91] e con musicisti di varie estrazione. Interessanti sono i suoi contatti con Andrea Liberovici e con il teatro che hanno portato lo scrittore a scrivere un testo teatrale piuttosto popolare: RAP. Pur attraverso la rappresentazione teatrale Sanguineti ribadisce un abbinamento poesia moderna e musica anche utilizzando un linguaggio non colto della musica, il Rap.
Ecco come Sanguineti riassume la sua esperienza:

Con Berio e con altri musicisti, il lavoro era di volta in volta mutevole, ma aveva la costante di appartenere sempre a quel genere di musica che consideriamo "grave", seria, legata al teatro, alla sala da concerto, o anche a soluzioni cameristiche, ma lontana dalla cosiddetta pop music, vale a dire da una musica di più largo consumo, che usa modalità di comunicazione popolare, nate o divenute tali. Questo ambito mi ha sempre appassionato, dapprima attraverso le suggestioni del jazz, poi con lo

[91] E. Sanguineti, *Rap*, Bologna: LibriArena fuoriThema, 1996

sviluppo del rock e di altre forme più recenti, dalla discomusic alle posse. …D'altra parte è importante ricordare che in una certa letteratura americana all'epoca della cultura beat, ci sono stati autori, come Kerouac e Ginsberg, che dichiaravano di essersi ispirati molto al ritmo del jazz o alla pop music, proprio come ritmo di scrittura; ci sono esempi, in poesia come in prosa, di una letteratura che ha subìto questo influsso della ritmica musicale, sul terreno del romanzo e della narrativa, come su quello poetico e credo che, in questa direzione, si possano ottenere degli sviluppi ancora più ricchi…Tentare l'esperimento del rap significava per me uscire davvero da questi confini, passare davvero ad altro: fare un lavoro, con un musicista, in una direzione che non rimanesse poi nemmeno prigioniera della forma del rap, ma la utilizzasse come una sorta di riferimento fondamentale, nell'organizzazione della struttura di un'esperienza spettacolare, senza rinunciare a nessuno degli elementi che oggi, sia la parola, sia il suono possono proporre.
Io tendo sempre più ad insistere sul momento anarchico come momento di pulsione della grande arte critica del Novecento [92].

Possiamo quindi riprendere la posizione estetica di Sanguineti e sviluppare a nostro modo una peculiarità o uno stile più immediato, riprendendo schemi derivati dal jazz o da musiche cosiddette neopopolari.
Una riflessione che aiuterebbe l'utilizzo di questo genere di improvvisazione sarebbe anche la costruzione e collaborazione diretta con l'autore del testi. In tal senso nascerebbe un prodotto unico, in sintonia con un contesto molteplice di linguaggi ma orientato.

Esercizi:
- seleziona un testo poetico e associa delle composizioni
- fissa sulla carta alcune idee che vorresti sviluppare durante la lettura dei testi

Bibliografia
H.Frisk, *Improvisation, Computers and Interaction,* Malmo: Academy of music-Lund University, 2008
A.Balzola, P.Rosa, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età pos-tecnologica*, Milano: Feltrinelli 2011
Software bibliografia
A.Cipriani – *M.Giri, Musica Elettronica e Sound Design. Teoria e Pratica con MaxMSP*, Voll.1, 2, Roma: ConTermpoNet, 2009

Discografia:
Mario Castelnuovo Tedesco *Platero y Yo,* Ancona: Berben

APPENDICE I

La tastiera chitarristica
L'improvvisazione ha la necessità di una semplificazione delle diteggiature e di una prassi meccanica basata su modelli facilmente utilizzabili e versatili. Il rapporto pensiero musicale ed esecuzione deve necessariamente essere duttile e il più diretto possibile. Qualche analogia può essere rappresentata con la lettura estemporanea, dove il requisito fondamentale è l'immediatezza e il rispetto del testo musicale. Diversa è invece la situazione dello studio degli autori e del Repertorio strumentale, la Prassi esecutiva, dove l'esecutore si pone in una dialettica molto specifica finalizzata all'interpretazione e realizzata in un arco di tempo dilatato.

[92] n. quattro-cinque, maggio 1996, pp. 9-11 - versione web: 1996, n. 2, II semestre]

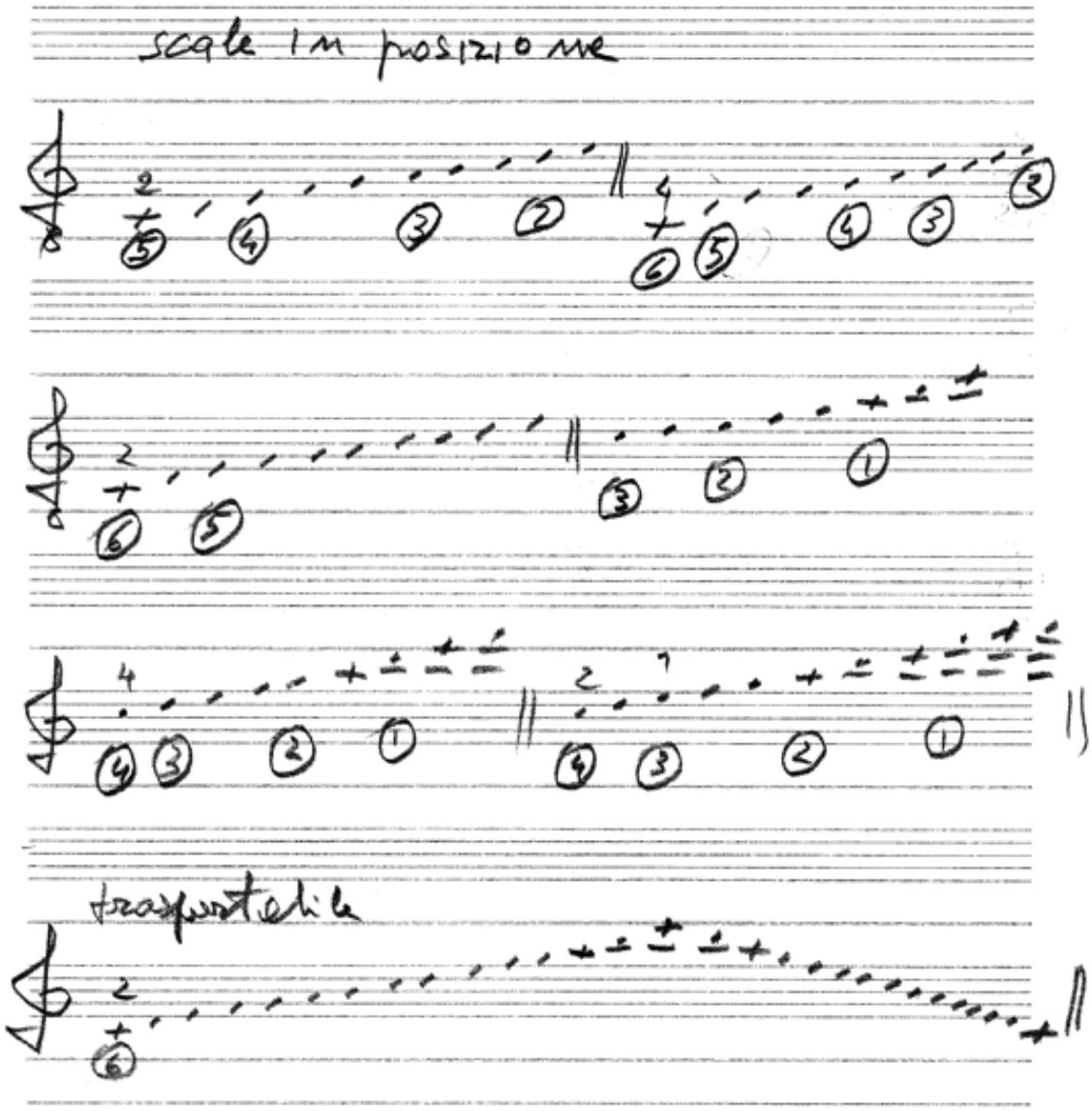


fig. 94 Scale e posizioni

La conoscenza della tastiera chitarristica, delle varie posizioni, dalle scale agli accordi, dagli accoppiamenti misti, melodia-armonia, ha quindi una priorità fondamentale. Partendo dalle scale possiamo osservare la possibilità di estensioni minime in posizione sino ad una scala due ottave. Lo studente può ricomporre un proprio approccio alle scale, ma sempre partendo da un effettivo 'ascolto' finalizzato ad identificare sempre l'ambito tonale, modale o cromatico.

Così si possono costruire dei piccoli modelli armonici a frammenti abituandosi a spostarli in vari punti della tastiera. Va da sé che l'uso delle corde a vuoto rappresenta un ostacolo al 'trasporto' e deve essere usato con molta razionalità.

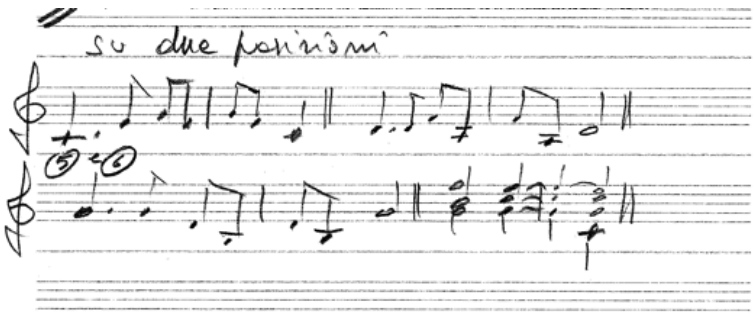
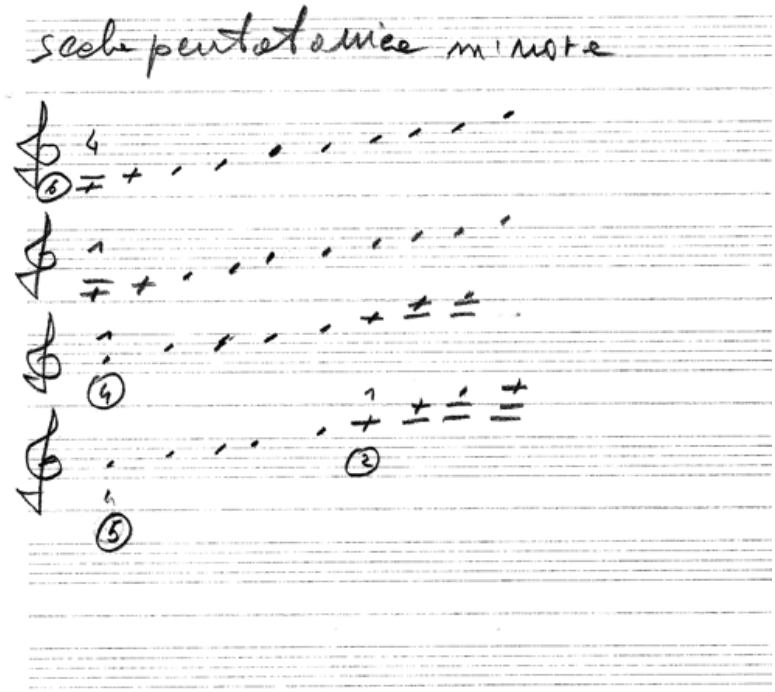


fig. 95 Esempi per l'uso delle posizioni sulla tastiera



Ecco un altro esempio di scala, la pentatonica di la minore (o scala blues) che si presta molto alla tastiera chitarristica:

Senza arrivare alle Tablature o agli esagrammi delle pratiche Jazz l'immaginazione della tastiera deve completamente praticato nella sua estensione. Utilizzare le sole prime posizioni renderebbe il tutto estremamente povero e riduttivo.

fig. 96 Scale pentatoniche

Il caso di Federico Moretti

Nei testi didattici per l'apprendimento dello studio della chitarra Federico Moretti (1775-1838) il tema delle posizioni delle scale e degli accordi è ampiamente trattato. Procedendo per gradi, Moretti invita il chitarrista a costruire le sue cadenze con particolare perizia. Una delle caratteristiche che differenziano il suo approccio è l'estensione nell'uso della tastiera: Prima, Seconda Posizione.
Dai due metodi pervenuti: *Principj per la chitarra*, per chitarra a 5 corde (1792) e *Principios para tocar la guitarra* a sei corde (1999) alcuni esercizi possono rappresentare un peculiare punto di riferimento

PRIMA POSIZIONE

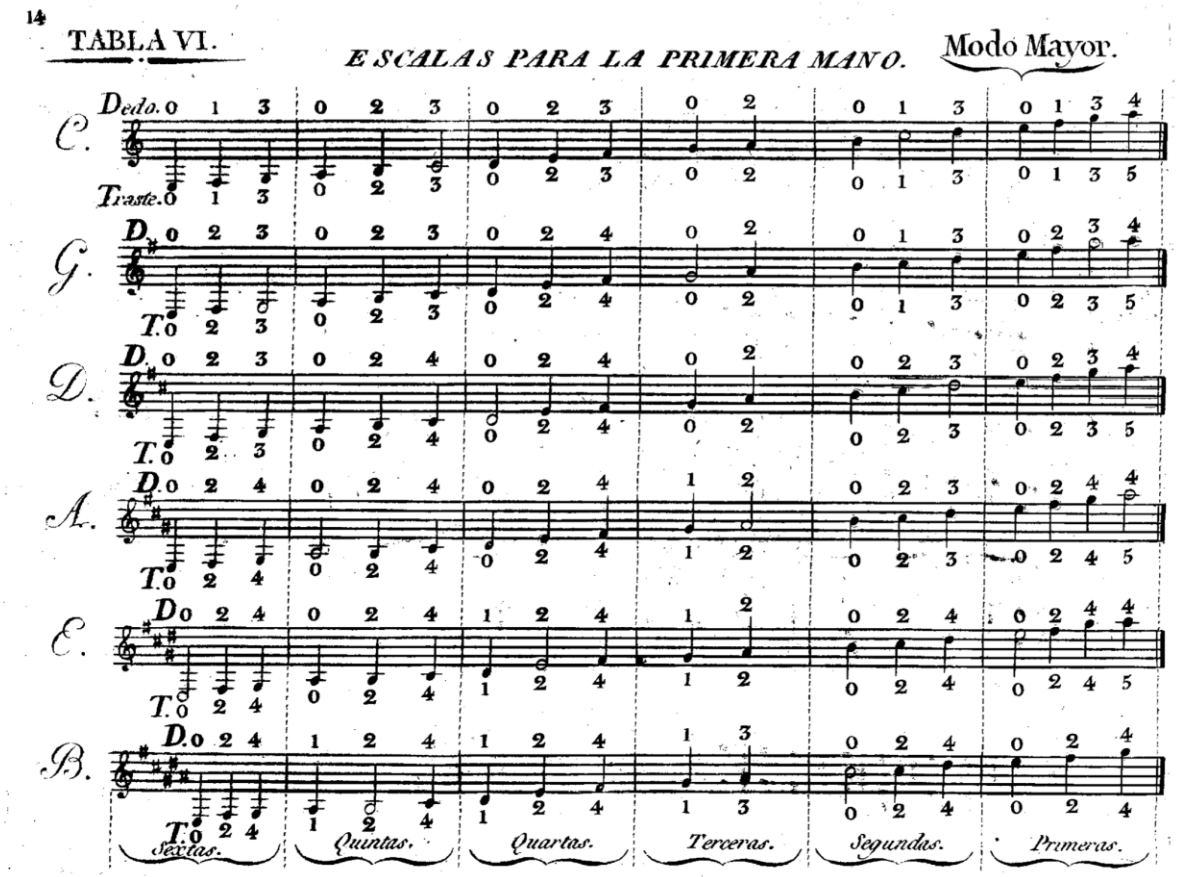


fig. 97 F.Moretti, *Principios p.14*

Le scale nel primo Ottocento vengono costruite tenendo unicamente presente la tonalità non l'estensione. Tra i primi ad utilizzare la scala con l'estensione riferita alla tonalità troviamo J.K.Mertz (1848) unitamente a modelli di cadenza in tonalità.

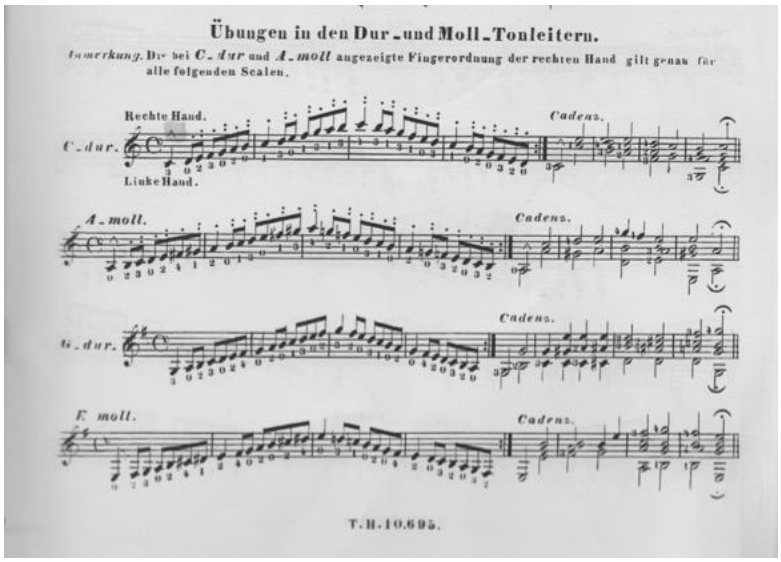


fig. 98 J.K. Mertz, *Schule für guitarre*, pag. 19

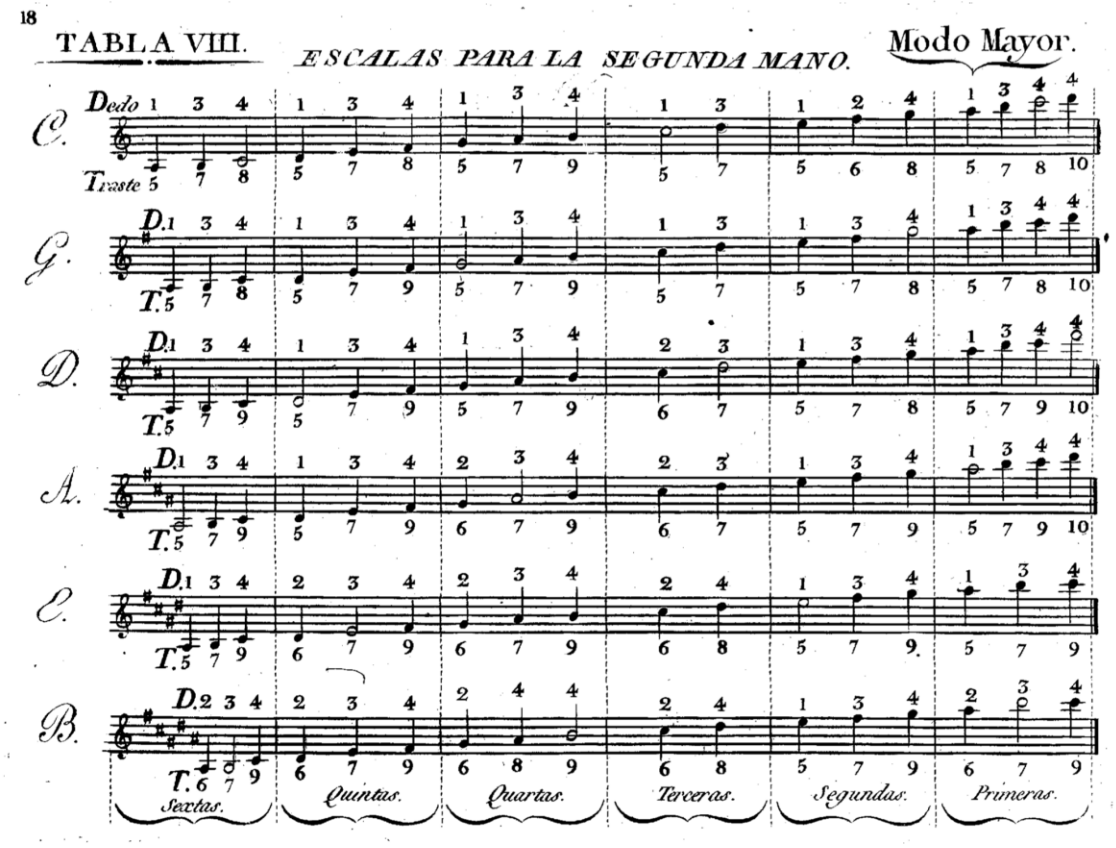


fig. 99 F.Moretti, *Principios p.18*

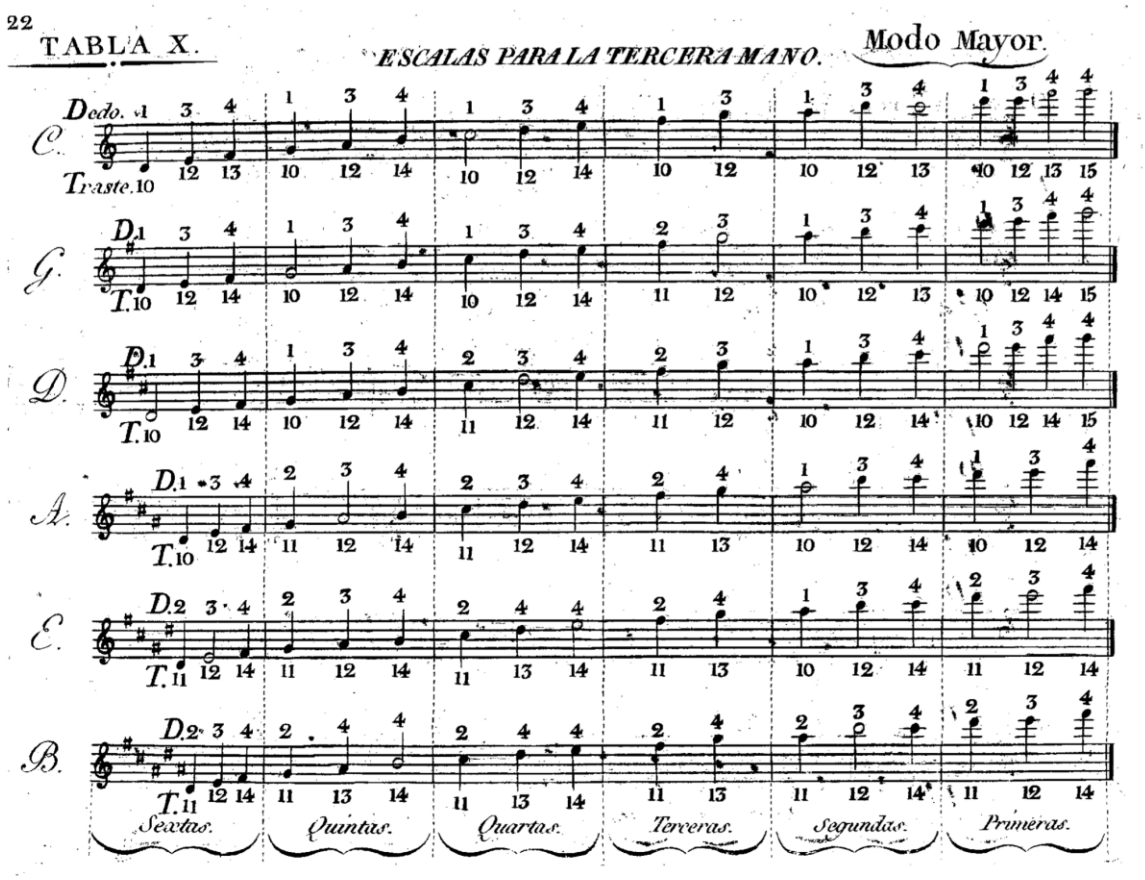


fig. 100 F.Moretti, *Principios p.12*

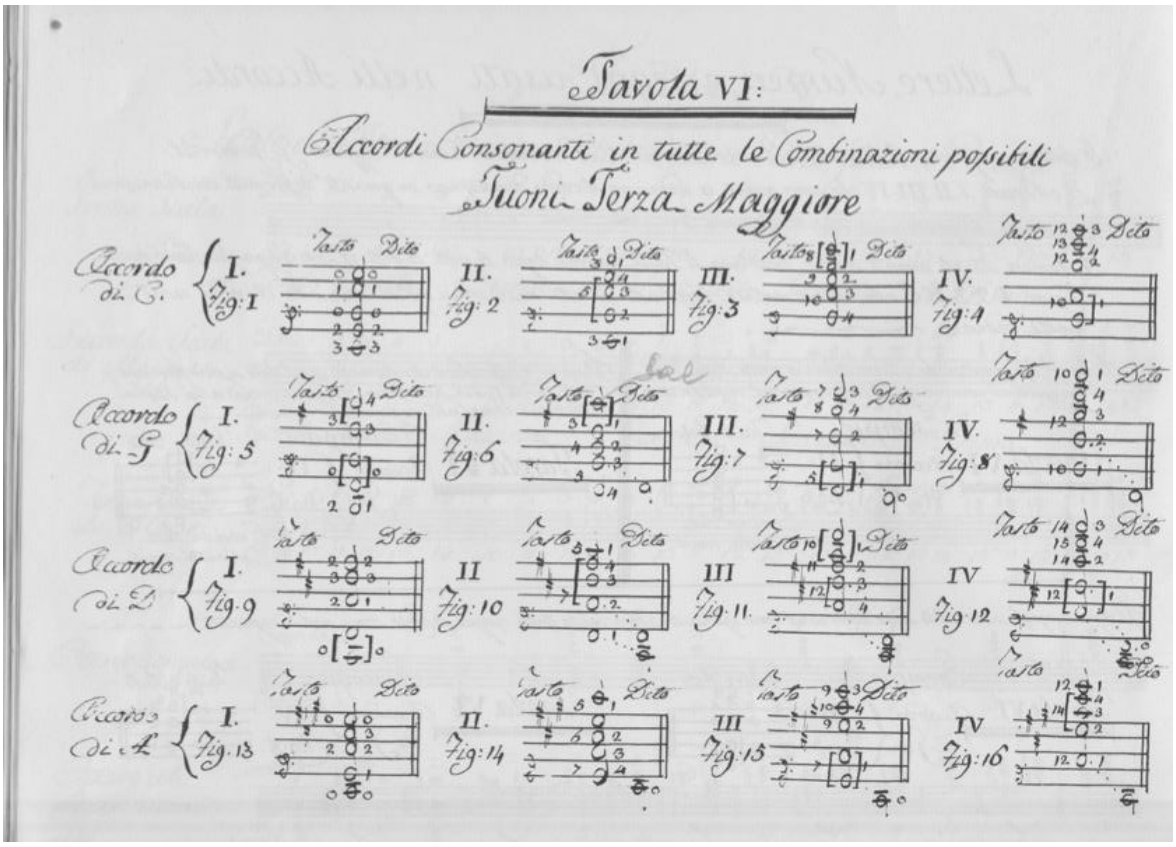


Tavola VI:
Accordi Consonanti in tutte le Combinazioni possibili
Tuoni Terza Maggiore
Accordo di C.
I. Fig: 1
II. Fig: 2
III. Fig: 3
IV. Fig: 4
Accordo di G
I. Fig: 5
II. Fig: 6
III. Fig: 7
IV. Fig: 8
Accordo di D
I. Fig: 9
II Fig: 10
III Fig: 11
IV Fig: 12
Accordo di A
I. Fig: 13
II. Fig: 14
III Fig: 15
IV Fig: 16
Tasto
Dito

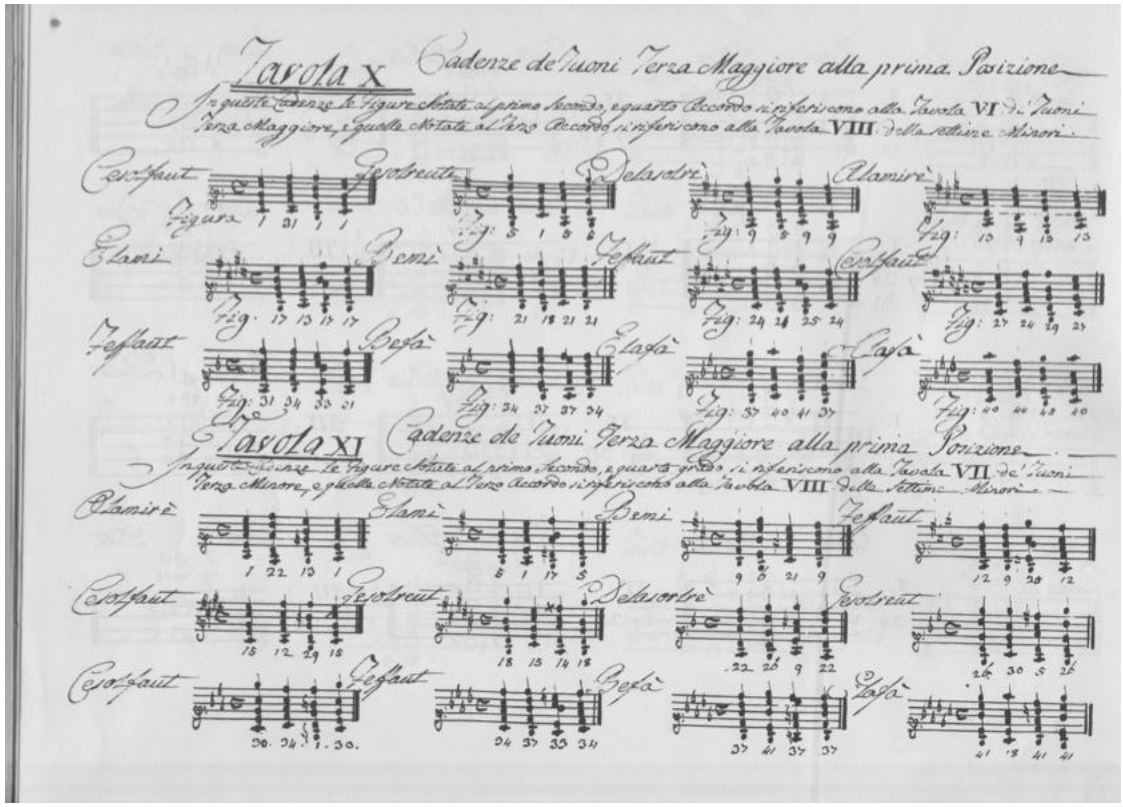


Tavola X
Cadenze de' Tuoni Terza Maggiore alla prima Posizione
Tavola XI
Cadenze de' Tuoni Terza Maggiore alla prima Posizione

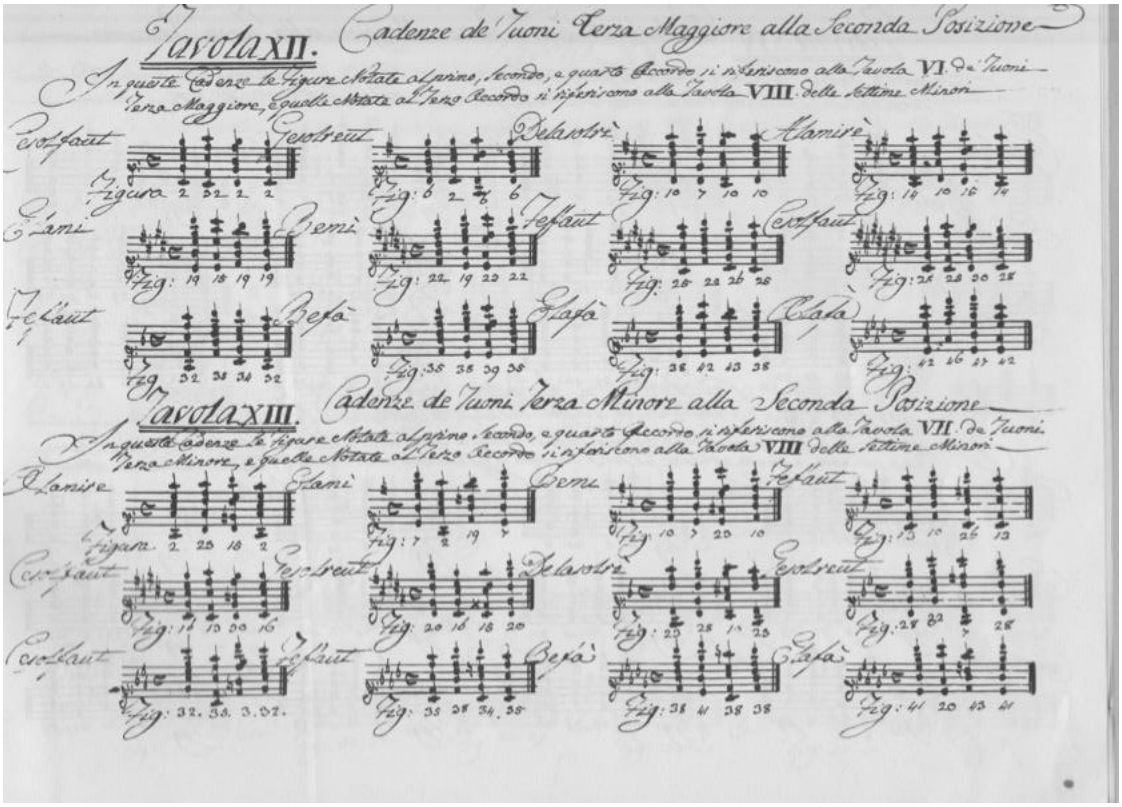


Tavola XII. Cadenze de Tuoni Terza Maggiore alla Seconda Posizione
Tavola XIII. Cadenze de Tuoni Terza Minore alla Seconda Posizione

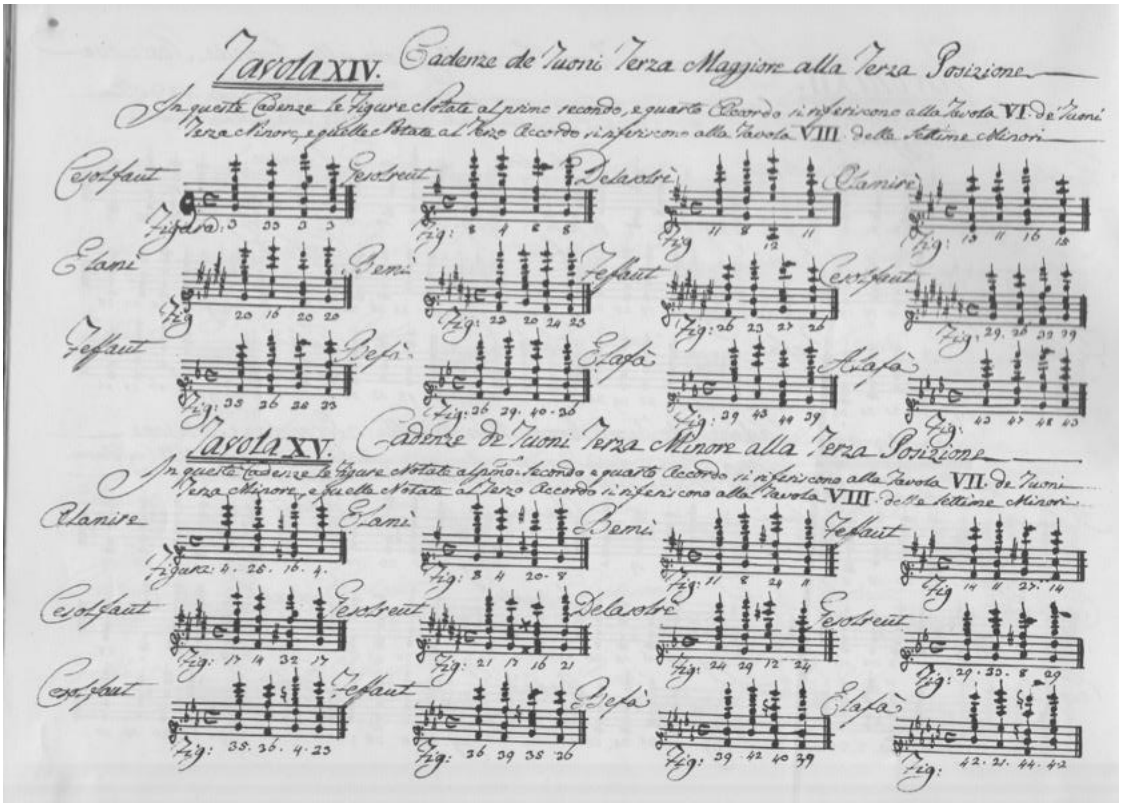


fig. 101 F.Moretti, *Principj* Tavole I e III posizione

APPENDICE II

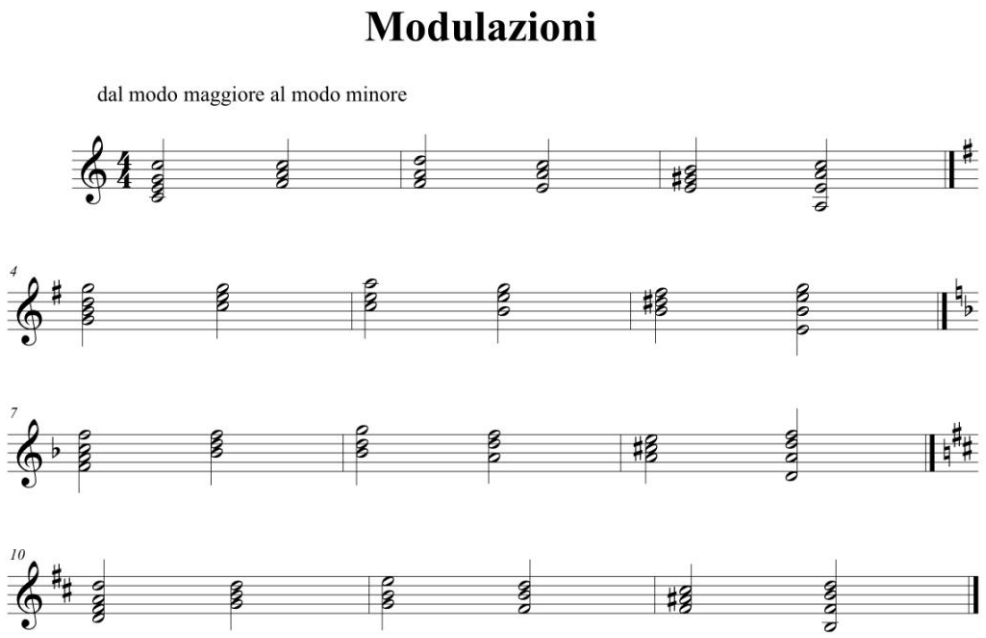
La modulazione

Tra le varie possibilità di relazioni armoniche la modulazione occupa uno spazio di particolare interesse. Attraverso la modulazione e i livelli di flessibilità e articolazione armonica è possibile mantenere una costante attenzione musicale.

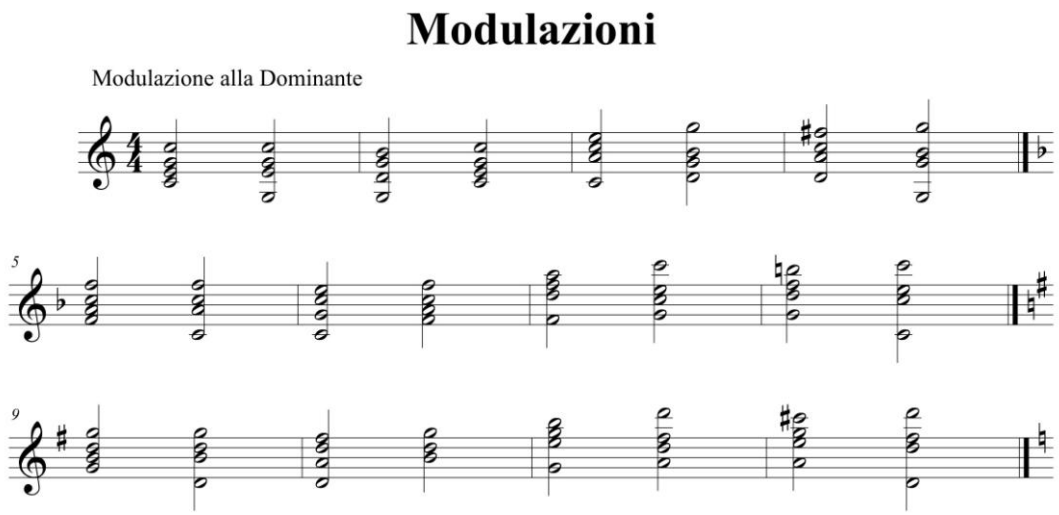
Le possibilità di modulazione si possono riassumere in alcune regole, anche se l'analisi del repertorio degli autori risulta il più adeguato.

Un concetto di base per la modulazione è il grado di affinità tra le tonalità impiegate, la tonalità di partenza e la tonalità di arrivo, dovuto al cosiddetto circolo delle quinte. Attraverso la successione delle quinte possiamo formulare modulazioni ai toni vicini e ai toni lontani. Incominciando a sviluppare una tecnica di modulazione ai toni vicini riscontriamo subito le cinque tonalità di riferimento: relativo minore, alla quinta (e relativo minore), alla quarta (e relativo minore).

Gli esempi rappresentano alcuni possibilità basilari di modulazione dal modo maggiore al relativo minore e dal maggiore alla quinta.



Modulazioni alla dominante



Esistono varie tecniche per la modulazione che qui sintetizziamo:
1) accordo in comune
2) cromatismo
3) enarmonia
4) transizione
5) passaggio a tonica della dominante

Accordo in comune

L'accordo in comune rappresenta una tecnica molto utilizzata. Si tratta di utilizzare un accordo diatonico simile nelle due tonalità ma con funzioni diverse: ad esempio nella modulazione da do a sol l'accordo di do maggiore (I grado) ha funzione di tonica in Do maggiore e di sottodominante (IV grado) in Sol maggiore. Quindi una ipotesi di modulazione utilizzando l'accordo comune di do maggiore potrebbe essere: I V I/IV V I.

Cromatismo
Si tratta di uno spostamento cromatico su un grado qualsiasi della scala. Questa modulazione può portare a qualsiasi grado di allontanamento dalla scala di partenza e se opportunamente utilizzata dare ottimi risultati: I V I#II (modo minore) V I

Enarmonia
Enarmonia non è altro che cambiare di nome uno stesso accordo. Ad esempio l'accordo diminuito si-re-fa-lab è enarmonico di doX-mi#-sol#-si. Il primo può risolvere in do minore mentre il secondo può risolvere in re# minore. Ad es.: I V I VIId (idem) I. Nel caso di partenza con il do maggiore l'enarmonia dell'accordo diminuito (in do: sensibile sul si in do e in re# minore: sensibile sul doX) ci porta decisamente nelle tonalità più lontane, in questo caso ad una distanza di 6 quinte.

Transizione
La modulazione per transizione consiste nel portare l'accordo di tonica di partenza all'accordo di tonica di arrivo. La regola è quella di mantenere una nota in comune dell'accordo. Esempio da Do maggiore a La maggiore I (do mi sol) – I (la do# mi), la nota in comune è il mi.

APPENDICE III

Modalità

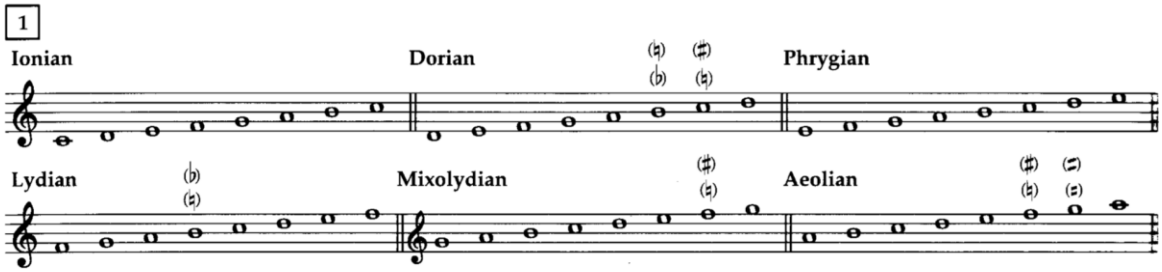


fig. 102 D.Bogdanovic *Counterpoint for guitar,* p.12

Nella musica modale, lo sviluppo musicale avviene unicamente attraverso la *melodia*, ed anche nel caso che ci siano più linee melodiche concomitanti, con la possibilità che si formino degli *accordi*, essi non sono mai considerati causa determinante per lo sviluppo delle melodie, ma piuttosto un effetto di esso]. Elemento principale dello sviluppo di un brano modale sono le *formule melodiche* che lo caratterizzano, in coerenza con i rapporti tra le note prima descritti, e che vanno da aggregati di poche note a brevi "temi" prefissati che contribuiscono a formare composizioni compiute. Trattandosi per la quasi totalità di tradizioni musicali a trasmissione orale, l'improvvisazione ha spesso un ruolo preponderante. I rapporti tra le note e le modalità dello sviluppo melodico individuano il *modo* specifico, e da una data scala modale di partenza possono essere elaborati più *modi* differenti (wikipedia).

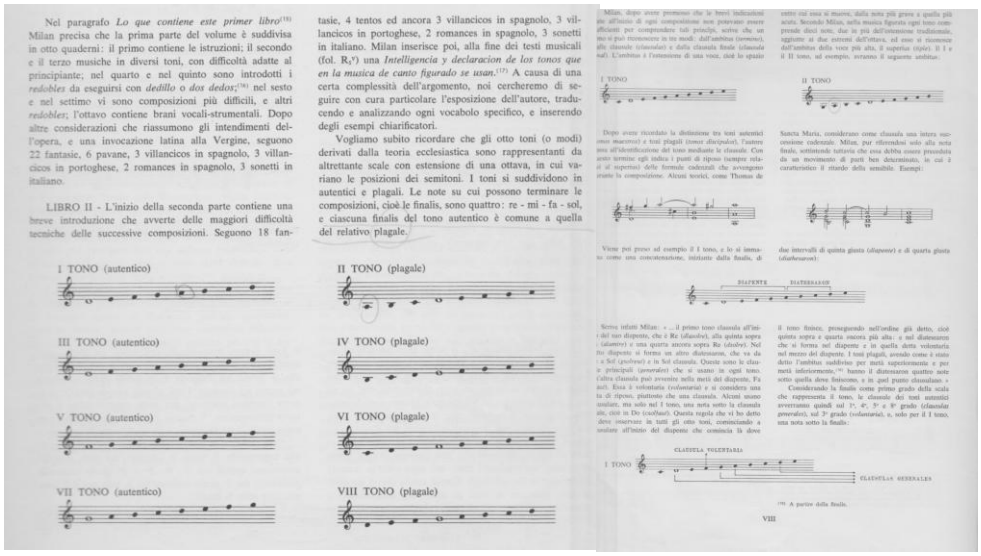


fig. 103 Luys Milan, El Maestro (introduzione di R.Chiesa pag vii)

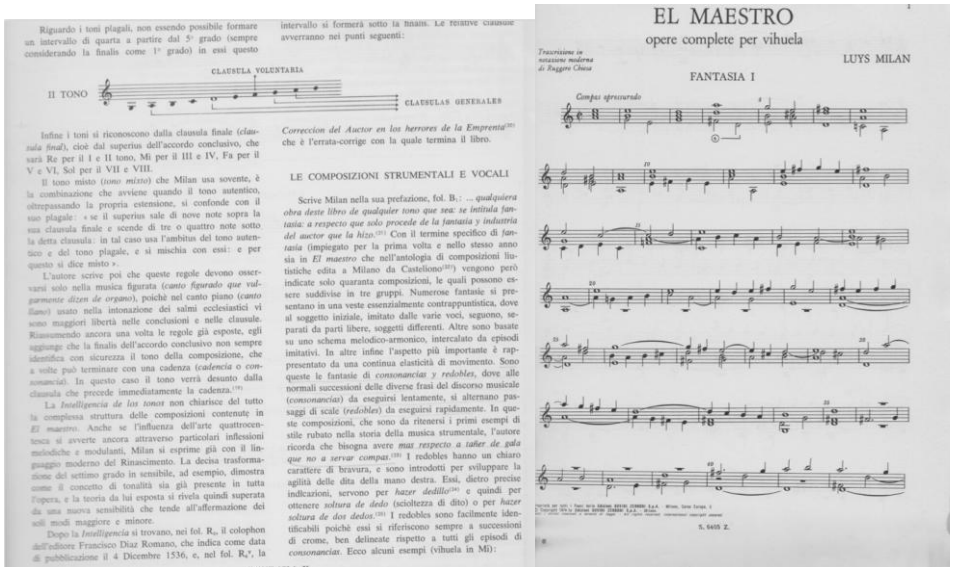


fig. 104 L.Milan, El Maestra, Fantasia I (trascrizione di R.Chiesa) Tono I

Nella musica medioevale il *Cantus Firmus* ha rappresentato il canto di riferimento del Canto Gregoriano. La melodia del *Cantus Firmus* si è differenziata nei modi: Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus latinizzati in *Dorico, Frigio, Lidio e Misolidio*. La trasformazione dalla musica modale alla musica tonale avverrà dopo l'intriduzione del Dodekachordon di Glareanus nel 1547 attraverso l'adozione del modo *eolio* e *ionico*.

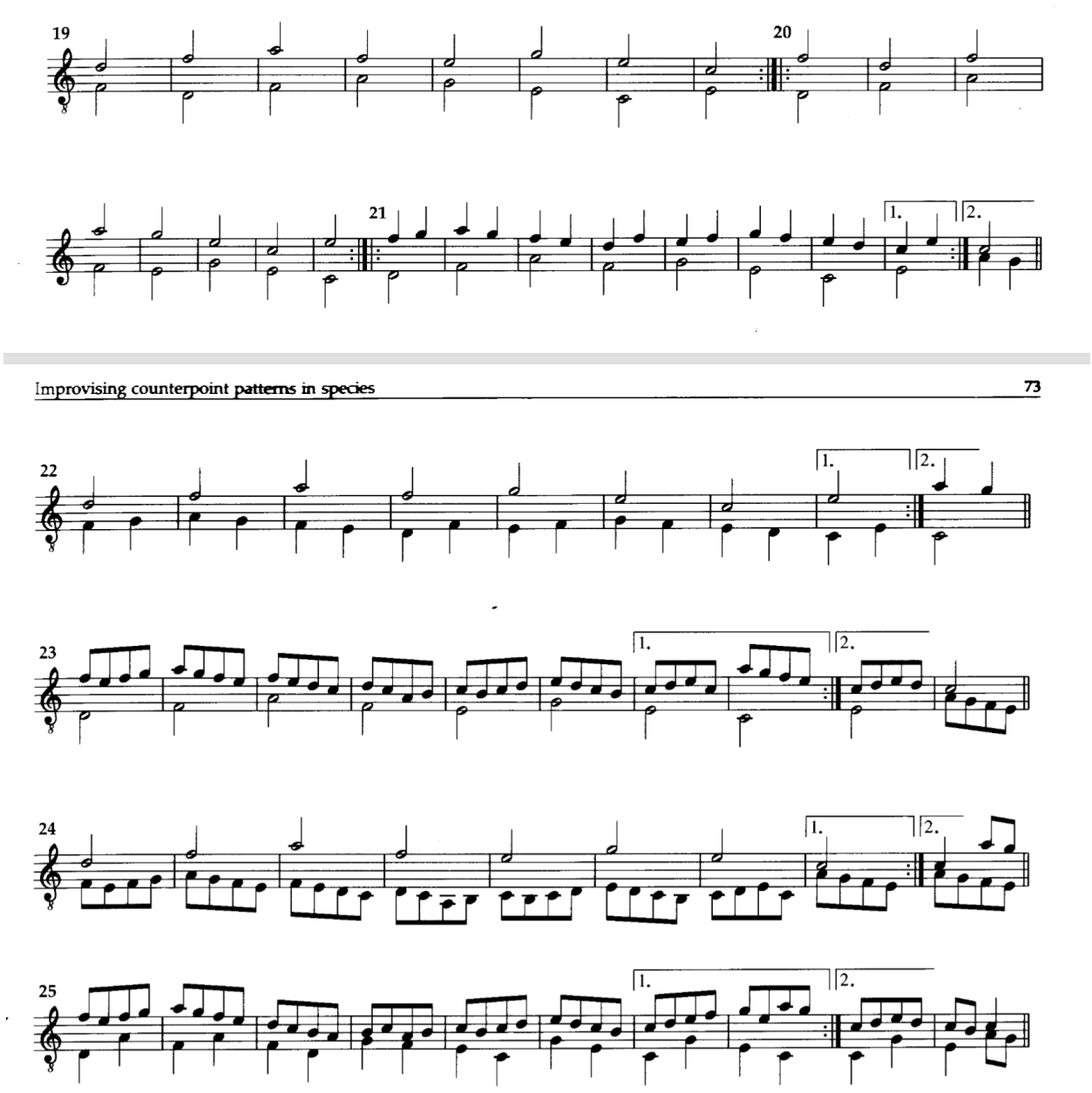
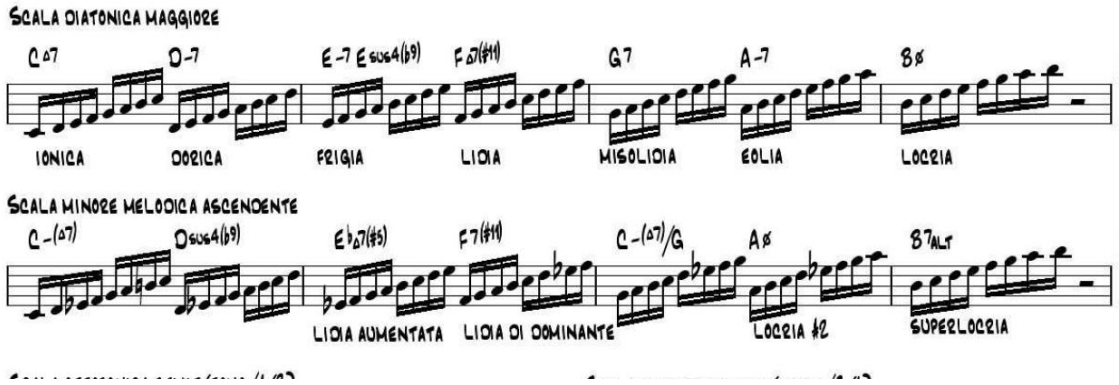


fig. 105 D.Bogdanovic, Counterpoint for Guitar, p. 72



Accordi di settima costruiti sul modo

Modo Ionico: DO RE MI FA SOL LA SI DO su DOMaj7
Modo Dorico: RE MI FA SOL LA SI DO RE su REm7
Modo Frigio: MI FA SOL LA SI DO RE MI su MIm7
Modo Lidio: FA SOL LA SI DO RE MI FA su FAMaj7
Modo Misolidio: SOL LA SI DO RE MI FA SOL su SOL7
Modo Eolio: LA SI DO RE MI FA SOL LA su LAm7
Modo Locrio: SI DO RE MI FA SOL LA SI su SIm7/5b

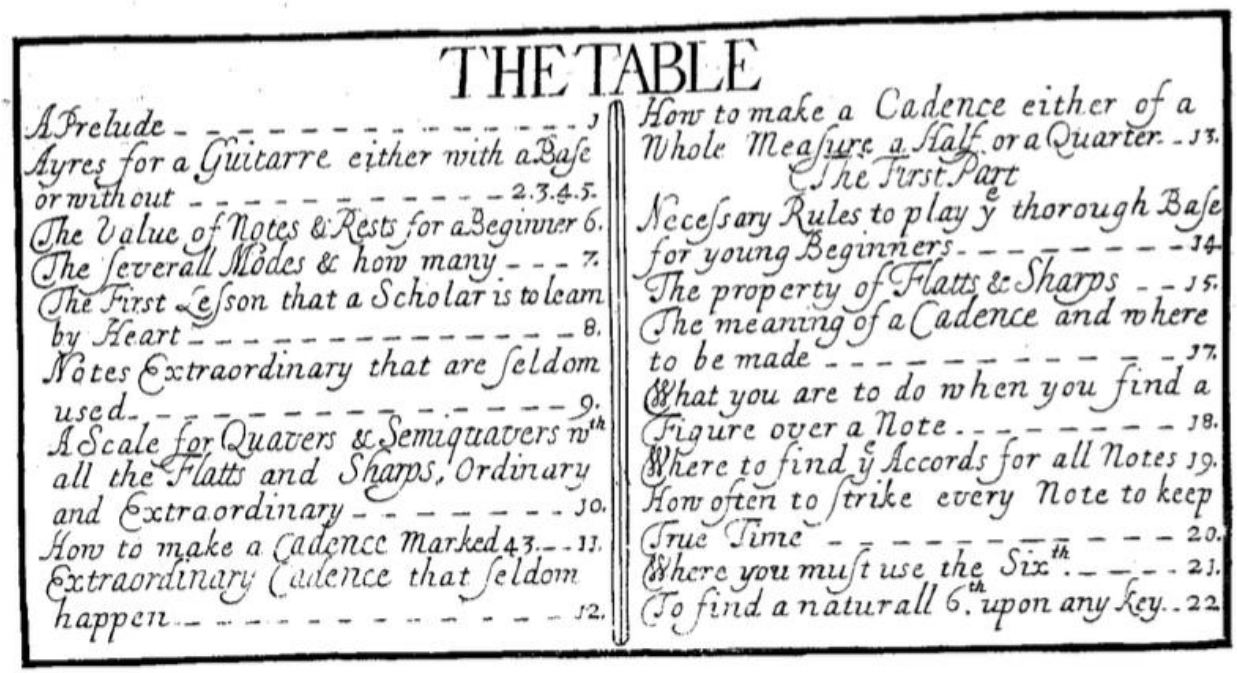
APPENDICE IV

Il caso Nicola Matteis

Il testo di Nicola Matteis, *The False Consonances of Music,* pubblicato nel 1682 a Londra, è un riferimento per capire le possibilità di accompagnamento della chitarra. Sebbene lo strumento barocco sia molto diverso dal nostro, per accordatura, per numero delle corde e per l'organologia generale, la sostanza del trattato pone una scrittura strumentale perfettamente calzante allo strumento. Il trattato di Matteis non è l'unico esempio di realizzazione del Basso continuo sulla chitarra, ma il trattato è certamente il più esaustivo che noi pervenuto.

L'importanza del testo, dedicato alla Prassi della musica barocca per chitarra, può aiutare a comprendere alcuni archetipi sull'uso dell'armonia nella chitarra. Negli esempi adottati da Matteis la distribuzione degli accordi, triadi con accordi con appoggiare armoniche, si modella perfettamente sullo strumento.

Gli argomenti trattati dal Trattato vanno dall'impiego dei rivolti all'uso delle settime "gradite all'udito", insieme alle tante tipologie previste dall'accompagnamento.


THE TABLE

A Prelude - - - - - - - - - - - - - - - - - - 1
Ayres for a Guitarre either with a Base or without - - - - - - - - - - - - 2.3.4.5.
The Value of Notes & Rests for a Beginner 6.
The Severall Modes & how many - - - 7.
The First Lesson that a Scholar is to learn by Heart - - - - - - - - - - - - - - - 8.
Notes Extraordinary that are seldom used - - - - - - - - - - - - - - - - 9.
A Scale for Quavers & Semiquavers wth all the Flatts and Sharps, Ordinary and Extraordinary - - - - - - - - 10.
How to make a Cadence Marked 43. - - 11.
Extraordinary Cadence that seldom happen - - - - - - - - - - - - - - - 12.
How to make a Cadence either of a Whole Measure a Half or a Quarter. - 13.
The First Part
Necessary Rules to play ye thorough Base for young Beginners - - - - - - - - 14.
The property of Flatts & Sharps - - 15.
The meaning of a Cadence and where to be made - - - - - - - - - - - - 17.
What you are to do when you find a Figure over a Note - - - - - - - - - 18.
Where to find ye Accords for all Notes 19.
How often to strike every Note to keep True Time - - - - - - - - - - - - - 20.
Where you must use the Sixth. - - - - 21.
To find a naturall 6th upon any Key. - 22

fig. 106 I Tavola degli argomenti N.Matteis, *The False Consonances of Musick* (1682) p.

Nell'esempio sottostante Matteis mette in risalto le appoggiature eseguite sulla settima. Si può osservare come l'andamento a tre parti sia efficace e completi compiutamente la parte del basso.

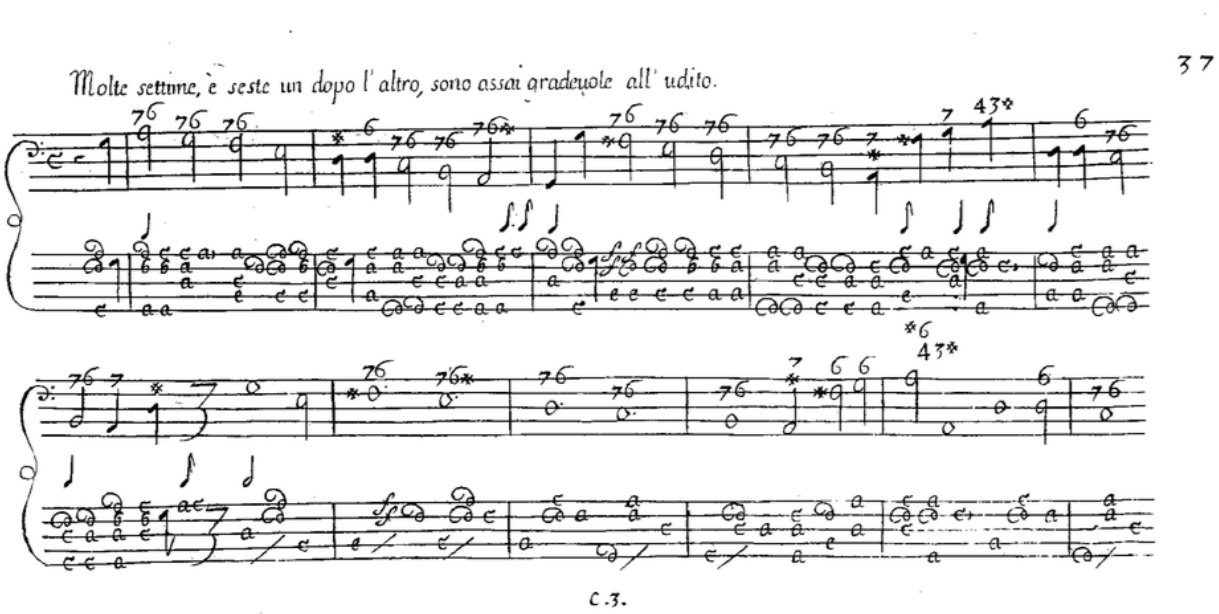
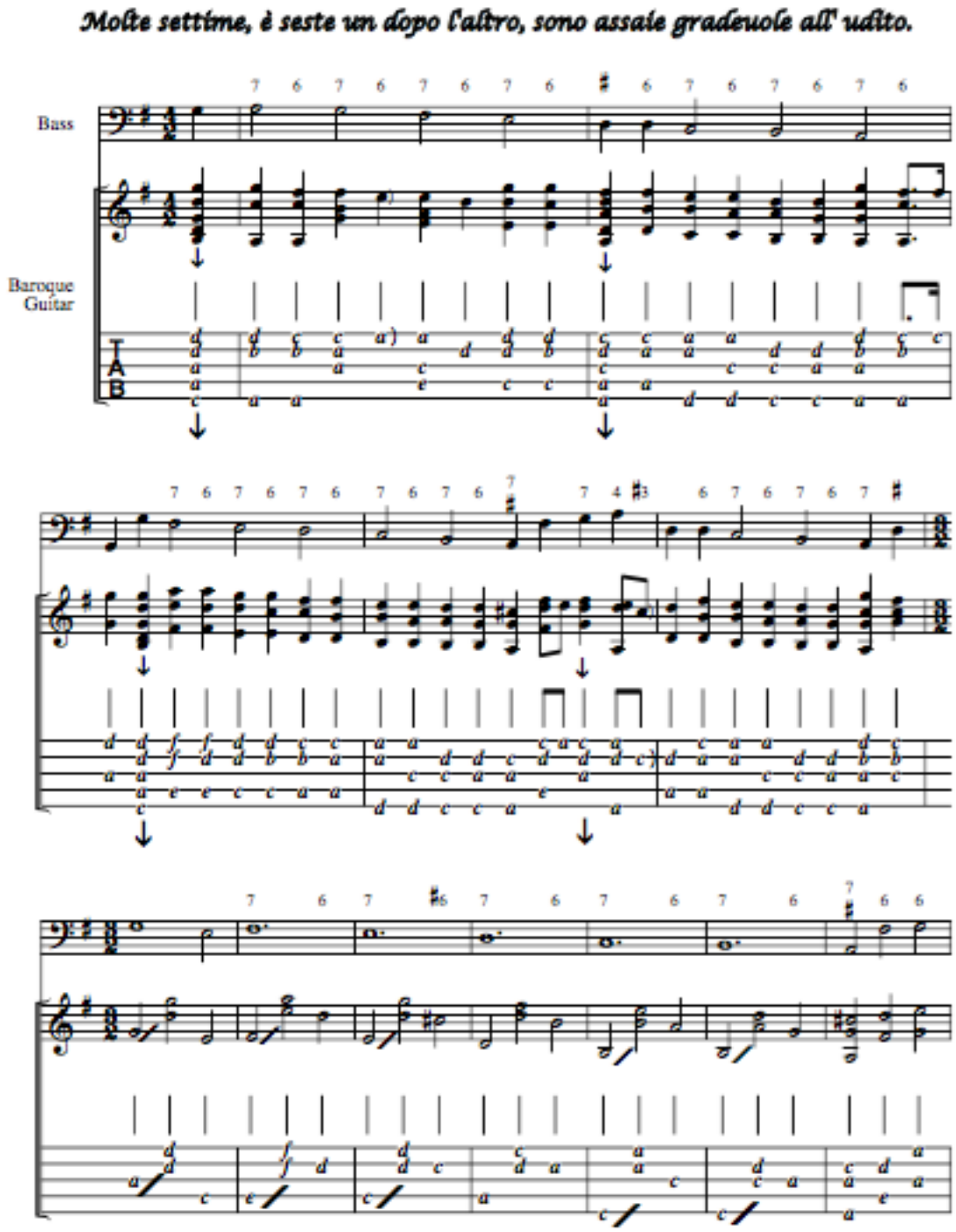


fig. 107 Realizzazione del Basso N.Matteis, *The False Consonances of Musick*

Trascrizione dall'intavolatura (W.Long)



Nicola Matteis—The False Consonances of Music, page 37-38

Alla fine del testo Matteis compone un'aria accompagnata disponendo una doppia figurazione, il canto in notazione mensurale (figurato) e lo stesso integrato dall'accompagnamento in intavolatura. Come si può osservare bastano poche note a Mattesi per dare risalto alle modulazioni e alle successioni armoniche.

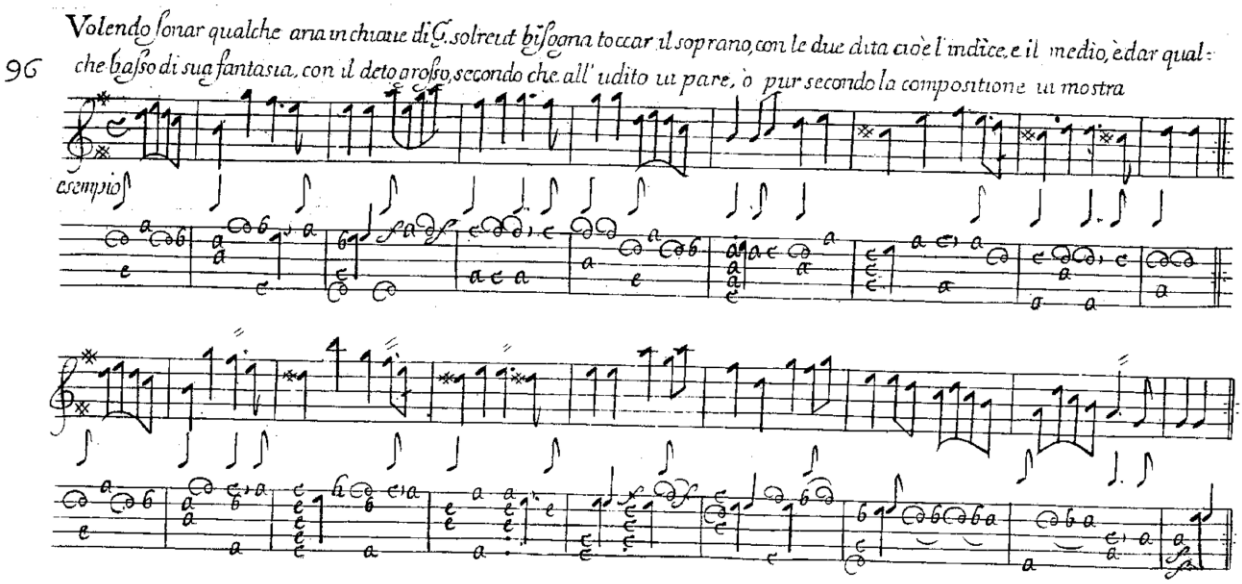


fig. 108 Aria N.Matteis *The False Cononances of Musick* (p.96)

APPENDICE V

Nell'ambito dell'improvvisazione alcuni software e hardware possono essere di preziosa utilità e consentire un interessante supporto musicale e didattico. Partendo dalle implementazioni midi e audio, abbinati a strumenti hardware dedicati, abbiamo interessanti e utili possibilità di interazione con la Prassi dell'improvvisazione. Ci limiteremo a dar alcune indicazioni di software particolarmente usati lasciando ai singoli studenti una loro modalità di sviluppo. Le indicazioni sono puramente dimostrative delle loro performance e, essendo marchi Registrati, non sono strettamente vincolanti. In tal senso vengono date indicazioni su un corrispettivo programma *Open source*.

Va poi ricordato che è ormai consuetudine lo studio dell'informatica nelle scuole musicale e nei Conservatori.

Scrittura musicale (midi)

Finale ® è diventato uno standard nella scrittura musicale. Tra le sue innumerevoli funzioni quella di archiviare file in formato midi. Questi file, se opportunamente usati, possono diventare un ausilio nella performance. Si tratta di abbinare la lettura del file midi a moduli sonori, fisici o virtuali, e di farne un abbinamento all'esecuzione musicale. La sua estensione è *.mid e .xml*

Un programma simile open source è *Musescore* https://musescore.org/it

Arranger (midi)

Band-in-a-box ® è un programma particolarmente versatile per creare piccoli gruppi strumentali in abbinamento all'esecuzione estemporanea. Un riferimento vanno a molti generi musicali dedicati al Jazz con l'arricchimento di copiose banche dati. La sua estensione è *.mgu*

Registrazione multitraccia (audio)

Pro Tools ® è un software adatto alla registrazione e al montaggio multitraccia. In questo caso, anche se la maggior parte dei computer oggi è dotato di un microfono, è opportuno l'utilizzo del microfono e della scheda audio. Il programma ha inoltre rilasciato un'ottima versione free *Pro Tools First* con le ottime caratteristiche nella qualità di registrazione. In questo caso l'improvvisazione potrà essere entro parametri pre organizzati tra esecuzione live, traccia audio ed elaborazione del segnale (Plug-in). Il software supporta il video. I file audio possono avere tutti i formati relativi: .wav, . aif, mp3, etc. mentre è possibile esportare in OMF.

Un'alternativa valida è oggi fornita da Audacity http://audacity.it/

Programmazione musicale

Abbiamo già visto il software Max/MSP. La tipologia completamente aperta del software rende possibile qualsiasi implementazione tra esecuzione e improvvisazione.
L'alternativa a Max/MPS in versione open source è Pure Data di Miller Puckette https://puredata.info/ . Ricordiamo il software padre della programmazione musicale Csound http://www.csounds.com/ attualmente attivo.

Sistema misto: programmazione musicale e software audio

In questi ultimi anni un sistema non lineare per la gestione degli eventi musicali (midi, audio) ha avuto un particolare sviluppo, si tratta di *Live* della Ableton https://www.ableton.com/
Il software - non ha ancora una versione open source - può implementare sistemi come Max/MSP e un'infinità di Plug-In e applicazioni. La caratteristica generale del programma è quella non lineare, ovvero una gestione di eventi musicali in tempo reale – loop, plug-in, ecc. – attraverso l'interazione con l'esecutore.
Anche se il software è particolarmente versatile con tastiere e strumenti dedicati (ed es. Push) è possibile una implementazione attraverso una pedaliera midi.